A677
21403
54

MICHELE UDA

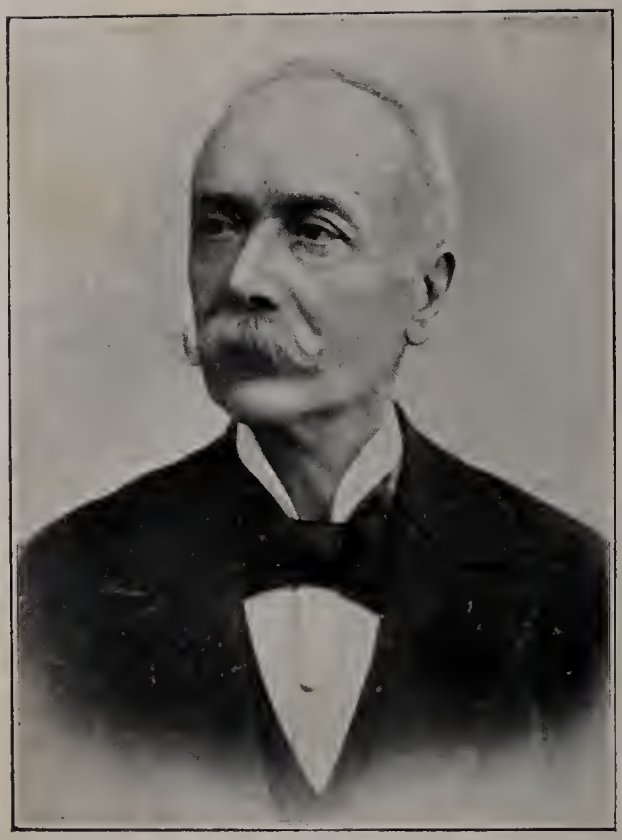
Arte e Artisti

VOL. II.

(TEATRO DI MUSICA — *Critica d'Arte*)

" — *He, being dead, yet speaketh !* ,,

NAPOLI
STAB. TIP. PIERRO E VERALDI
nell' Istituto Casanova
1900



ARTE E ARTISTI

DI

MICHELE UDA

VOL. II.

(TEATRO DI MUSICA — *Critica d' Arte*)

" — *He, being dead, yet speaketh !* ,,

NAPOLI
STAB. TIP. PIERRO E VERALDI
nell' Istituto Casanova
1900

Mary Scott-Udny

THE GETTY RESEARCH
INSTITUTE LIBRARY

L' esposizione
DI BELLE ARTI IN NAPOLI
Nel 1877

28 Giugno 1877

Questa d'oggi è una delle poche feste che comprendiamo. Il calendario non l'ha segnata con alcuna croce, nè un tintinnio di campane, nè uno scoppio solo di *botta* l'hanno annunziata la sera della sua vigilia. Ma che importa? L'artista napoletano ne aveva scritto la data in quell'angoluccio del cuore dove nota le sue speranze e le sue illusioni, ansioso pel timore di non doverla, come tante altre, passare in quell'altra parte del cuore, più larga assai, dove registra i suoi disinganni.

***

La festa d'oggi l'artista napoletano l'aspettava da due anni. Quando gli fu annunziata come una lon-

tana promessa, scrollò il capo sfiduciato. Era mai possibile che vi fosse anche per lui una scarrozzata di Montevergine, che anche il suo Archetiello avesse la gloria della girandola; che alla sua Madonna miracolosa mettessero intorno al capo un'aureola d'oro, e sotto i piedi un firmamento stellato di ceri accesi?

Si, era possibile, e quando vide squadrare la prima pietra del nuovo tempio, incominciò a credere.

Corse allo studio, preparò il marmo, intelajò i suoi due metri di tela, rifece la tavolozza, rassettò i pennelli, e aspettò ancora.

Tutte le mattine passava nella via Bellini con una speranza, e la barattava con una certezza. Non poteva più dubitarne: quei pezzi di tufo giallo ammonticchiati si curvavano a volta, si arrotondavano ad arco con una rapidità prodigiosa — colla rapidità con cui si fabbrica una caserma, una prigione o una cinta daziaria; dai larghi finestroni il sole pioveva a sprazzo i suoi raggi d'oro dentro quella fuga di arcate, quella sfilata di ambulatori, quella successione di sale che la sua fantasia popolava già di colori e di forme. Era tutto un mondo che si ridestava, quello dei sogni suoi. chiamandolo a sè perchè anch'egli vi gettasse viva la sua creazione e spirasse un alito di più nel risveglio della nuova vita.

Un giorno vi ritornò più ansioso, più convulso del solito ; come il cnore gli battesse non ve lo sappiamo dire, ma voi lo comprendete. Gli era assegnato un angolo di quelle sale, pochi palmi di una parete; un posto ancora vuoto sotto un'arcata, tanto spazio quanto potesse misurarne la cornice del suo quadro, o il piedistallo della sua statua.

Avete veduto la tenerezza ineffabile di cui splende l'occhio di una madre quando adagia nella culla il suo bimbo adorato? L'occhio dell'artista dovette splen-

dere così quando depose la sua statua, e vide il primo raggio di luce scendere dall'alto addolcendo le linee, e decomporsi accentuando la vivacità de' contrasti, o smorzarsi nelle vaporosità diafana de' chiaroscuri.

Oggi si è alzato all'alba dopo una notte insonne, popolata di visioni. Tutto gli pareva bello; il sole era più splendido, l'azzurro del cielo più profondo; l'occhio suo assetato di vita vi si tuffava con ebbrezza; e quando ha infilato il portone del nuovo Palazzo delle Belle Arti, sfoggiando la più vivace delle sue cravatte sulla più bianca delle sue camicie, ebbe un sorriso di compiacenza per tutti — anche per la parrucca alla Luigi XIV de' leoni di gesso messi a guardia del santuario.

Dopo l'artista è entrato il Re, e si è innaugurata la festa ufficiale de' discorsi e dei mirallegro che il cronista vi ha racccontata. Poi n'è incominciata un'altra, la festa della folla e delle impressioni. Questa, come il cuore la ricorda, la racconteremo noi.

***

Colui che, quasi sulla soglia dell'Esposizione, pose quel meraviglioso angelo ad ali spiegate, che in un bacio d'amore attira a sè nell'azzurro da cui è disceso una fanciulla di viso e di forme vaghissima, svelò, certo inconscio e curante solo della prospettiva, il segreto dell'Arte contemporanea.

Ammirata l'arditezza della concezione e il magistero dello scalpello, voi pensate al simbolo.

L'angelo splendente ripiega le ali, e l'amore colla figliuola dell'uomo si compie sulla terra dov'esso è nato. L'angelo della sua origine divina non serba che la forma eletta; la fronte non ha più raggi, nè tra

le anella dei capelli d'oro cadenti sulle bianche spalle splende una sola delle fosforescenze degli astri che ha attraversato. Sulla fronte purissima appare il lieve solco di una prima angoscia; gli occhi, affisatisi con voluttà terrena sulla donna. si velano di una prima lagrima. L'angelo si é umanizzato in un bacio.

Così l' Arte.

***

Visitando le sale della Esposizione, alla quale concorsero con gara nobilissima artisti di ogni parte d'Italia, e parecchi dei patrizii e intelligenti raccoglitori nostri coi tesori de' loro musei e delle loro pinacoteche, vi si rivela evidente la trasformazione che si è compiuta. L' Arte, al pari dell' angelo, ha abbandonato il suo Olimpo e il suo Empireo, e si è umanizzata.

Giove e Jehova sonnecchiavano di vecchiaia; i fulmini del Tonante aveano smussata la punta, e il triangolo di Dio Padre si era screditato fino a servire a dimostrazioni geometriche. Giove e Jehova si annoiavano in una solitudine immensa di astri scintillanti ironicamente nel vuoto.

L' Arte dovette, più d'una volta, frenare colla mano le contrazioni irriverenti di uno sbadiglio. Ella guardò giù alla terra; i suoi fiori erano così olezzanti, e le figliuole degli uomini così belle!

Da quel giorno, baci se ne sono dati parecchi. L'Esposizione Nazionale del 1877, che racchiude tutta una giovane e robusta generazione nata da cotesti baci, lo attesta.

***

La scultura, sia perchè nata nel cielo della mitologia, sia perchè il marmo le impone il riserbo ufficiale del

classicismo che la fece grande e onorata, lottò più lungamente della pittura contro la trasformazione; vinta, l'accettò, e trasmoda.

Entrati nelle sale terrene dell'Esposizione, vi sorge innanzi tutta una fitta popolazione di statue, nelle quali vedete immobilizzati col marmo, colla creta, col gesso, un pensiero, una tendenza, un pregiudizio, persino una ridicolezza della vita contemporanea.

La bagnante antica allunga la gamba snella, e mentre sfiora l'acqua colla punta del suo piedino elegante, atteggia le labbra a una graziosa smorfietta, ch'è un brivido sorpreso in uno dei nostri stabilimenti di bagni dove gli Atteoni moderni trovano Diane compiacenti; Mercurio fa sulla classica palla sforzi di muscoli e miracoli di equilibrio indossando la maglia dei nostri Alcidi da circo equestre; le tre Grazie dell'arte mitologica coprono le forme stupende colle rozze lane delle contadine Abbruzzesi, e abbracciate cantano a coro una canzone d'amore serbandosi sotto le nuove vesti, per espressione di vita, divine sempre.

Questa manifestazione della vita umana, talvolta della vita nostra odierna, palpita, vibra, s'atteggia in tutte le creazioni dell'arte pratica contemporanea. L'arte antica, o quella che la parodiava, scolpiva un uomo e ne faceva un semidio, l'arte contemporanea spira sulla fronte inalterabilmente serena del semidio l'alito della passione umana che la corruga. Non giungerà sino al punto d'insaccare Apollo in un *paletot* moderno, ma nemmeno getterà una toga romana sui vasti omeri di un gigante ignudo, gli metterà un globo in mano, e lo battezzerà Napoleone.

***

La caratteristica della scultura odierna è lo sprezzo

della posa, l'orrore del convenzionale classico, spinto sino all'esagerazione. Venere sorride come una crestaina, Giunone *cancaneggia* colle anche, e vestono pepli aderenti alle carni con pieghe morte di camicie da notte. È tutto un Olimpo borghese, in mezzo al quale è passato l'Orfeo di Offembach: alla prima strappata del suo violino, Minerva la saggia si porrà le mani sui fianchi, e la casta Diana leverà il piede all'altezza del nostro naso.

***

V'è un salottino nella mostra di scultura che attirerà più compatta la folla dei visitatori. Vi si ammirano lavoretti in terra cotta nei quali la plastica ha raggiunta la perfezione. Ma bisogna che l'artista si fermi e non passi la linea dove la statua termina e incomincia il *biscuit*.

Noi ci siamo indugiati di preferenza davanti al gruppo monumentale dei *Fratelli Cairoli* del Rosa, alla *Martire cristiana* del Tabacchi, e alla *Vestale* del Franceschi, e ne abbiamo tratta la persuasione che il pericolo che la smanceria, la leccatura, e la virtuosità prevalgano non è imminente.

***

Nelle sale dell'esposizione di pittura si sente, più che in quelle della scultura, possente il palpito della vita contemporanea. Voi comprendete subito che una grande rivoluzione si è compiuta. Il quadro di genere detronizzò il quadro storico: questo, per farsi accettare, s'ispira alla storia aneddotica, e diventa pittura di genere anch'esso.

Non saremo certo noi che ci lagneremo del nuovo

indirizzo dato all' arte. I pittori vivono nell' ambiente delle nostre idee e delle nostre passioni; essi le assorbono, le elaborano, le vivificano, le estrinsecano, e ci dànno un' Arte che noi abbiamo ispirata e ch' è la nostra.

L' impressione è anche più evidente, e il contrasto più vivo se, dopo visitate le sale dell' arte antica, rivisitate quelle dell' arte contemporanea. Colà ci si rivela tutto un mondo che non è il nostro; che aveva altre tendenze, altri gusti, e lo attestò nei tesori artistici che gli sono sopravvissuti.

Chi della nostra borghesia grassa, la sola che ancora si permetta il lusso della statua e del quadro, dirà a Morelli che gli dipinga una battaglia? Le battaglie ch' egli conosce sono quelle della vita; esordì nei generi coloniali e oggi è milionario; fondò una società anonima, fu commesso di studio, agente di Borsa, salumaio, dentista, lavorò, truffò, mise pancia, e ama l' arte — ma l' ama piccina, tascabile; un quadretto da non stare a disagio nel suo salotto, con un soggettino da novella sentimentale, e che non costi molto. Di grande al naturale non gli piace che il suo ritratto. Ma una battaglia! un tramestio di cavalli e di gente che si picchia, che si sciabola, che si ammazza!... O che tra coloro che danno le busse e le pigliano c' è stato mai uno dei suoi antenati?

Eppure, malgrado le preoccupazioni borghesi dell' arte contemporanea, fra i 619 dipinti che novera l'Esposizione, parecchi ve ne ha di buoni, e cinque o sei davanti ai quali oggi la folla faceva ressa ammirando.

Citiamo fin d'ora la *Processione del Corpus Domini* a Chieti del Michetti, un *Matrimonio in Basilicata* del De Chirico, e la *Rivista della eredità* del Pagliano

— tre manifestazioni diverse della vita del tempo, scintillanti di luce e di colore.

E poi il filosofo *Agostino Nifo al cospetto di Carlo V*, di Luigi Toro — un soggetto storico — una protesta splendida, ma isolata, o quasi.

***

Le sale dell'arte antica, lo abbiamo detto, racchiudono tesori. Tele, armi, arazzi, codici, porcellane, *biscuits* — una collezione completa e stupenda, la quale basterebbe sola a dare rinomanza a questa grande mostra nazionale del 1877

Fra le tele che saranno maggiormente ammirate, ricordiamo quattro battaglie . . . vinte da Salvator Rosa.

***

Non abbiamo parlato degli acquarelli, dei mobili intagliati, dei lavori in ceramica e in pietre dure. Ci siamo limitati all'impressione complessiva, la sola che oggi, in mezzo alla folla che si pigiava ansiosa d'una curiosità che a' non privilegiati costò dieci lire, si potesse avere. Questa impressione fu grande ma tumultuosa sino alla vertigine. I particolari, appena balenati allo sguardo, smarrivano i contorni e dilagavano nell'insieme. Di tutto quanto l'occhio poteva abbracciare, c' è rimasto sulla retina una zuffa di colori, un arruffio di linee, di fantasmagoria di forme e di espressioni. Di netto, in tutte quelle varie e complesse manifestazioni dell'Arte, non ci si scolpì nella mente che il suo spirito e il suo indirizzo. Molto talento rimpiccinito dalle esigenze del committente, e da una

preoccupazione soverchia delle lenti del fotografo. La scultura che va incontro alla statuina di porcellana, la pittura che si raccorcia a proporzioni di *ex-voto*,

Nei migliori, nei più ammirati, o ne' più promettenti, un' aspirazione: la voga, la moda, e anche il lucro — Goupil. Dipingono in Italia, con trovata e vena italiane, ma *posano* per Parigi.

Questa fu l' impressione d'oggi. Se la mente riposata e l'esame conscienzioso ce la dimostreranno esagerata o falsa, lo diremo. Intanto ce l'auguriamo.

***

Un'ultima nota e anche questa di un'impressione.

Filippo Palazzi e Domenico Morelli non hanno esposto.

Ci assicurano che fu delicato riguardo ai giovani, in essi, i provetti, i maestri. Ma che esporranno.

Accogliamo con gioia la promessa. Tanto più che nelle sale della pittura napoletana ci è sembrato oggi di vedere qualcosa, come il buio di due vuoti. E abbiamo guardato in alto se mai la luce non piovesse scarsa in quella parte dai finestroni.

Certe assenze sono ombre. L'impressione era questa.

II.

Non siamo uno, nè cento — siamo le migliaia, e ci chiamiamo legione. Non siamo il pubblico, ma il pnbblico ci comprende ; non siamo la folla, ma la folla ci legge, ci ascolta, ci combatte, ci applaude — o ci lapida, perchè siamo la parola della sua idea, la vibrazione del suo sentimento, lo scoppio di riso della sua allegria, lo sbadiglio della sua noia — perchè siamo gl' *impressionisti*.

Impressionisti! vocabolo barbaro che la Crusca proscrive, che il dizionario non registra, che il critico di mestiere, quello che fa della critica nel modo stesso che il ciabattino delle ciabatte, considera disdegnoso come un sinonimo di guastamestiere e d' intruso. *Impressionisti*, noi lo siamo, e ce ne vantiamo. Il nostro regno è il giornale.

Il giornale, l' impressione di un giorno, lo svolgimento graduale o saltuario di un' idea che nasce, cresce, matura, muore in ventiquattr' ore — quante appunto ne occorrevano agli eroi della tragedia classica per amare, congiurare, imprecare, uccidere e morire — il giornale è il campo chiuso delle nostre battaglie ; noi vi portiamo entusiasmi, ironie, fedi ardenti, scetticismi annoiati; noi, come il Figaro di Beaumarchais, comprendiamo l'ebbrezza indicibile d'esser *imprimè tout vif*, e con noi il libro che abbiamo riassunto in un periodo, l' impressione della statua o del quadro che abbiamo condensata in una frase.

Che importa a noi che l' impressione viva la vita effimera del giornale ? vive essa di più nel libro voluminoso che annoia, e nella dotta e lunga e pensata disquizione che nessuno legge ? Se l' *Opimia* del Franceschi ci ha tenuti inchiodati davanti a lei il tempo che ci è bastato a misurare in lungo e in largo tutta una ventina di statue ; se la *Hypatia* dei Tabacchi ci ha fatto credere... nella fede altrui, e abbiamo sorriso della curiosità infantile del *Redivivo* che guarda attraverso il mondo come un cameriere indiscreto attraverso un uscio ; se la posa accademica dell' *Armida* del Bianchi ci ha lasciati freddi, e davanti al Garibaldi del Rosa abbiamo pensato al tacchino di Natale ; se infine tante altre statue non ci hanno dato che irradiazioni agghiacciate di marmo, preoccupazioni vivissime di pleuriti, di corizze e di reumi, perchè do-

vremmo dirlo con pensiero e linguaggio diversi dalla nostra impressione, facendo sfoggio di tecnicismo erudito, e mettendo ogni nostro studio a non capirci noi stessi, colla pretesa ingenua d' esser poi capiti da chi... non ci legge?

Ah, il tecnicismo! che divina cosa quella di destare l' ammirazione d' una ventina di iniziati, noi che si scrive come la fantasia detta, a tamburo battente, per le migliaia! che divinissima cosa scrivere a mosaico con ritagli de' libri altrui, o saper dire a millimetri quanto dev' essere grecamente lunga la linea che corre tra ciglio e ciglio, e come siasi allentato l' arco del naso e arrotondato l' ovale Fidiaco attraverso i secoli!

Non lo comprendiamo, ma dev' essere un gusto grande quello di presentarsi davanti ai frettolosi lettori d' un giornale bianchi di polvere archeologica come un volume dimenticato sullo scaffale o le *Due Pompeiane* di Maldarelli. Valersi delle idee proprie, buttarle sulla carta calde come esse nascono dalle impressioni, ravvivarle di contrasti e lumeggiarle di osservazioni proprie.... peuh! chiacchiera vana d' *impressionismo* superficiale!

Avete veduto come è drappeggiata la *Venere che scherza con Amore* dello scultore Grippa di Milano?

Non manca nulla in quel gruppo; v' è il turcasso i dardi alati sono quali e quanti li vuole la tradizione dell' arte classica: è antico.

Noi, gente d' impressione, in quella Venere che scherza vediamo piuttosto una mamma che minaccia, e in Amore un piccino che imprudentemente si atteggia nel modo voluto dall' arte di tutti i tempi per ricevere una correzione.

***

L' impressione destata in noi da questa Esposizione l' abbiamo detto il giorno della inaugurazione; essa è stata grande, anche nei momenti in cui i gomiti ostili della folla che si pigiava, ci facevano discendere dal terzo cielo dell' ammirazione per pensare come gli ultimi dei mortali alla integrità delle nostre costole.

Dopo quel giorno, abbiamo rivisitate le diciassette sale della Mostra. e anche quando quel primo scompiglio di forma e di colori s'era acquetato nell'occhio che ne dolorava, essa c'è parsa così colossale nelle proporzioni, così abbagliante nella profusione da non avere riscontro con nessun' altra, e tale da meritare che facciano una gita a Napoli tutti coloro che s' intendono d' arte, e hanno i quattrini che occorrono per dimostrarle di volerle bene.

Ma a noi parve allora, e pare oggi — anche questo è peccato mortale d' impressionista — che la Mostra attuale rassomigli a un quadro, Il quale ha di già la sua leggenda e promette di sollevare, per pregi e difetti grandi egualmente, viva e passionata la discussione.

C' è molto della *Processione del Corpus Domini a Chieti* in quella fitta popolazione di statue, e in quella interminabile tappezzeria di dipinti. L' avete veduto il quadro del Michetti? Gruppi bellissimi, particolari stupendi, testoline che, a studiarle staccate, sono un incanto. Ma, a voler guardare la tela a una certa distanza, la individualità di ciascuna di quelle figure si fonde quasi in una massa sola di colore, di luce e di espressione; l' occhio corre dall'una all'altra e divaga in un' onda luminosa, in un fascio divergente d' irradiazioni con effetto di porcellana rosea. Manca il soggetto principale, oppure essa è una cosa

sola cogli accessori. C'è la festa, c'è la processione perchè c'è la moltitudine che la fa e la raffigura. Solo il *Corpus Domini* si lascia molto desiderare. É un banchetto di nozze nel quale vedete benissimo gl'invitati, ma non vedete gli sposi, e niente affatto la tavola, e punto le vivande. L'occhio cerca dove accentarsi e sostare ; si sparpaglia e si stanca.

Nelle sale della scultura, dagli *Amore degli Angeli* del Bergonzoli, che a misura di metro è la più alta, all'*Episodio del bombardamento* di Palermo, ch'è la più bassa; nelle sale di pittura, dalla *Scena di brigantaggio* del Cammarano al più minuscolo degli acquarelli, c'è sproporzione materiale e morale, ci sono uomini e ci sono nani; ciò che manca è il Titano. Alcuni sovrastano ai molti, nessuno sovrasta a tutti.

Nella Mostra artistica di Milano, v'era la *Salve Regina*, di Morelli, e il *Genio di Franklin*, di Monteverde: la bella e soave Madonna che conoscete, e un angioletto di marmo il quale, afferrata la scintilla elettrica, la incatenava al parafulmini con un sorriso indicibile di trionfo. Si andava all'Esposizione, ma prima di visitarne le sale incominciando dalla prima, si correva ansiosi a due sole, a quel del gran dipinto di Morelli e all'altra della statuina di Monteverde. Erano fari luminosi; tutta la Mostra vi convergeva e vi si accentrava; ne aveva luce, calore, vita — vi s'intonava.

***

Ammesso che nella Mostra attuale non vi sono giganti, guardiamo gli uomini e non badiamo ai nani: altri classifichi per scuole, per maniere e per generi, e faccia concorrenza al catalogo,

Entrando nelle sale delle statue, la prima impressione che ne avete è la tendenza del marmo a farsi carne, trina, merletto, e battista ricamata. Lo scalpello passa sulle belle forme con mollezze di pennello; tutte le camicie scivolano sulle spalle e lasciano vedere il seno e le spalle su cui si disegna il pizzo della guarnizione. Abbiamo veduto orli trapuntati così finemente da rendere invidiosa una ricamatrice, e pieghe aggruppate con tale artificio da far disperare una stiratora.

***

Avete ammirato la Bagnante bellissima di Tandardini, e il gruppo più pittorico che scultorio che il Martinoli intitolò; *Mamma ce n' è una sola?* L' impressione puramente materiale della bagnante — quella dell' acqua fredda — e il sentimento dolcissimo che anima le due figure principali del gruppo, se non spariscono affatto sotto lo studio soverchio degli accessorii, ne sono di molto attenuati. Un' arte di drappeggiare squisita; una morbidezza di pieghe da farci cercare nel marmo la trama dei lini finissimi; merletti come non se ne fabbricano che a Chantilly o a Valenciennes, e costure a trapunto come non ne sa fare che una cucitrice la quale abbia in orrore la macchina americana. L' occhio si distrae in quella virtuosità di scalpello; è attratto dall' artificio dei panni e non bada all' espressione dei volti, e invece di una bella donna che rabbrividisce tuffando il piede nell' acqua, d' una madre che si china affettuosa a cogliere e ricambiare il bacio del suo piccino, non vede che un lenzuolo raccolto più su delle gambe, e una camicia che sfoggia sulle spalle e su' fianchi il lusso delle sue pieghe e lo sfarzo de' suoi ricami.

Si direbbe che la preoccupazione principale dello scultore sia quella di vestire la sua statua. Vedete il Rosa. Chi s' avvedrebbe, se il catalogo non lo affermasse, che colui il quale modellò con tanta vigoria di pensiero e di forma il fiero gruppo dei *Fratelli Cairoli* della seconda sala, è lo stesso artista che scolpì il Garibaldi della prima? Il velluto e l' oro del berretto ormai leggendario, il nodo della larga cravatta colle due cocche ricadenti sul petto, il sottabito, e sovr' esso il *punch* co' risvolti e la pellegrina — ma dei lineamenti maschi e severi del capitano eroico dei Mille, null' altro che una testina, resa anche più inespressiva e piccina da quella ringozzatura di panni affagottati.

Siamo andati lontani dalla decente indecenza della foglia di fico de' nostri antichi, e dalle mani congiunte, a schermo di ogni indiscrezione d' occhio, del *Pudore* classico!

Oggi si è trovato un abito anche per le illusioni. Uno scultore milanese, il signor Moneta, ce ne dà una in figura di donna, con mezzo il corpo ravvolto nel velo come un' illusione che si rispetta, e coll' altro mezzo, nudo della nudità triste, freddolosa e malinconica del disinganno.

Ad accentuare l'allegoria, sotto l'*Illusione* che s'invola per fare ritorno al cielo fantastico da cui discese, lo scultore modellò due mani rapaci e una testa orribile. Le due mani s'allungano in atto di strappare il velo, la testa sogghigna. È la realtà, fredda, sarcastica, brutale. Voi da quelle membra sporgenti dal gesso avete l'impressione di un guazzetto di lepre a salsa risegata.

Ma il sorriso, appena nato, vi muore sul labbro. Il gruppo monumentale dei *Fratelli Cairoli* del Rosa sorge a due passi dalla *Illusione* del signor Moneta. Voi

vi ci fermate davanti, e senza lasciarvi distrarre dalle parti accessorie del gruppo egregiamente modellate, guardate ai visi, e pensate.

Quel pezzo di terra frastagliato e rinchiuso, sul quale s'innalza il gruppo dei due Cairoli, è Villa Gloria: a destra, in frotta come sciaccalli affamati, s'avanzano col coraggio del numero gli Antiboini del Papa; in fondo è Roma: non vedete nè gli uni, nè l'altra, ma sentite che sono là: gli Antiboini a distanza di baionetta, Roma lontana — ancora molto lontana! Sul viso di Enrico che con un braccio sorregge il fratello caduto, e coll'altro appunta la rivoltella, lo scultore romano pose tutta la risoluzione disperata d'una lotta eroica. Giovanni è disteso supino; la rivoltella gli è sfuggita di mano nelle contrazioni dell'agonia, e il suo viso è mesto o sereno come di chi, morendo, sa di non aver raggiunto uno scopo ma compiuto un dovere: render la patria libera o morire per essa.

Quando la storia diverrà leggenda e si favoleggerà de' due fratelli di Villa Gloria, l'artista se ne ispirerà, e da essi, come da tutto ciò ch'è vero, nobile, grande, che colpisce l'immaginazione e parla al cuore, l'arte rinnovellata trarrà spirito e forma.

***

Come *I Cairoli* del Rosa sono morti per la patria, l'*Hypatia* del Tabacchi morrà per la sua fede. È la statua davanti alla quale ci siamo fermati più a lungo, avendone ricambio d'espressione in essa, di pensiero in noi.

Eravamo poco prima passati indifferenti, o ci eravamo arrestati curiosi soltanto in faccia ad altre statue, aventi il pregio freddo e convenzionale della forma: *Gli Amori degli Angeli* — linee morbide di pit-

tura, lirismo di marmo, ardimento... statico; concezione smagliante di poeta, traduzione corretta, levigata di scultore; la *Pescatrice* del Lisi — una fanciulla nuda, e non bella, una rete, una fiocina, uno scoglio; non vi manca che il pesce, probabilmente perchè non c'è il mare; il *Fanfulla* del Bertone — un vigore di modellare che promette nel giovane scultore leccese uno scultore serio; l'*Eco* che, a bocca appena socchiuso s'insegna di svegliare una gigantesca *Contessa Matilde*, inespressiva e agghiacciata come il masso, del Giani, il quale ci ha ricordato con piacere il *Masaniello* che impugna la mazza, del Putinati, e una *Vergine Camilla*, del Pandiani, che ci ha fatto rincrescere di non avere interamente dimenticato l' *Eneide;* un *Lelio Torelli*, preoccupato ..... dell'*étagere* alla quale l'avvenire lo riserbava; una *Baccante*, col naso *retroussè* alla francese. riversa su' pampini e ubriaca di Falerno, ma che potrebbe essere benissimo una *debardeuse* all'ultima cottura dello Champagne, dopo il veglione; la *Benda d'amore* del Villa — uno scapataccio di fanciullo, alato e nudo, che applica la fasciatura Raspail sugli occhi d'una giovinetta senz'ali, nuda, la quale da tutta la parte di nudo che la benda non copre, ci pare di forme vaghissime; la *Sorpresa*, la quale di sorpresa non dimostra altra che quella arcigna e dispettosa che nessuno si fermi a guardarla: la *Fabiola*.... Questa no, perchè ci ricordiamo benissimo d'esserci fermati ammirando davanti a lei, come davanti alla *Saffo* della Maraini. Torniamo all'*Hypatia*.

Lungo le membra bellissime della giovinetta cristiana. esposta nuda agli sguardi beffardamente lascivi delle turbe, vibra una contrazione spasmodica ch' è vergogna e dolore di vergine pudica oltraggiata. Le mani e i piedi sono legati con rozza fune

ad un palo, intorno al quale l'occhio non vede, ma il cuore sente l'affollarsi della plebaglia nello sforzo con cui la giovinetta tenta invano di sottrarsi alla curiosità turpe e al commento osceno; la testa sporge con tensione dolorosa dalle braccia avvinte, e il viso sul quale s'impronta un'angoscia profonda lumeggiata d'una fede ardente, si volge a destra come cercando coll'occhio desioso un lembo di cielo azzurro, e in esso l'angelo glorioso che le annunzi la fine del suo martirio.

Davanti a quella indicibile espressione di viso, non si bada alla freschezza verginale del corpo modellato con tale perfezione da rivaleggiare col nudo antico; vi si pensa poi, e si resta ammirati di quella vivezza di carni, nelle quali la fune traccia solchi profondi, deformando di contrazioni dolorose le mani.

Voi vi staccate a malincuore da quella statua; voi la vedete anche lontana, attraverso le altre statue; poi vi ritornate. Quel marmo ha attrazioni irresistibili. Non sono effetti studiati di trine e di pizzi, di drappeggio e di posa. È un pensiero che dà al sasso calda emanazione di vita, è un sentimento che risponde al vostro, è l'idea e insieme, subordinata, la forma — è l'Arte come noi la sentiamo.

III.

— E l' arte bambina.

— È l' arte che si vende.

Questi due giudizi a botta e risposta. così ricisi e così spietati, li abbiamo uditi esprimere da due signori che avevano allora allora visitato l' asilo infantile della terza sala.

Possiamo assicurare che que' due signori non erano due artisti, nè due critici; che non nutrivano

simpatie o antipatie di scuola, che avevano ricevuto, buona o cattiva, una impressione, e pagato una lira, alla porta, il diritto di manifestarla.

Solo che de' due giudizi, nati da una stessa impressione, il secondo ci sembrò più giusto.

I bimbi che piangono, che sorridono, che dormono, o che si estasiano udendo per la prima volta il tic-tac dell' oriuolo; le fanciulline che giocano alla palla, leggono, meditano o fanno la calza; gli amorini e i genietti; tutto quel Medio-Evo da pendola, quell' Arcadia da *étagere*, quell' Olimpo da campana di vetro, non è l' arte bambina, sarebbe piuttosto l' arte decrepita, se non fosse l' arte che ha meno costosa l'ammirazione, e che si commercia più facilmente — l'arte che si vende.

Nè la colpa è degli artisti se la scultura odierna, in alcuni di essi, si è smascolinata e rimpiccinita a forma e concetto di ninnolo di porcellana. La grande arte, l' idealità, la trovata, Fidia, Michelangelo — parole! Provatevi a scolpire una figura che niente niente si avvicini alla misura di coscrizione; ideate, e cavate dal masso la bella e passionata *Saffo* dello Mariani, o scolpite in essa il pensiero assorbente che scioglie in un languore indicibile le belle e armoniose forme della *Fabcola* del Masini di Roma — la più ammirata e la meno comperata delle statue dell'Esposizione. Voi aspetterete come forse aspetterà il *Caino* dell' Amendola.

***

A noi pare che il gruppo del *Caino* sia stata giudicato colla leggerezza spesso ingiusta di una prima impressione. E a prima vista è sgradevole: quel corpaccio tozzo, le spalle riquadre, le braccia nodose

terminate da grosse mani che si deformano ad artiglio, quell' esagerato sviluppo di carni e di muscoli, il quale nella fronte angusta accenna a depressione dell' intelletto; un non so che dell' Alcide da Fiera, di forte e d'imbecille, sparso in tutta la persona, vi ferisce l'occhio poco prima accarezzato dai torsi levigati delle altre sale.

Vinta la prima impressione, se non vi attirano le inartistiche contorsioni di Jacopo Ortis o la comica disperazione del *Cherubino di Moore* al sentirsi cascar dalle spalle il fagotto delle ali morte, voi riguardate il gruppo in gesso dell' Amendola, e incominciate a comprendere che il primo merito dello scultore napoletano, è di non averci dato il Caino rabbuffato della convenzione, il quale curva il capo e le spalle sotto il rombo della voce di Domeneddio scrosciante dall' alto in chiave di uragano. Questo Caino della Mostra odierna ha scolpito nel viso ferino lo stupore, ma non il rimorso del fratricidio. Il rimorso verrà, ma nascerà dallo sgomento della condanna. Caino ha ucciso Abele; il suo rancore geloso si è spento nel sangue sparso; non odia più, ma non teme ancora. Nell' occhio affossato, e nella fronte depressa voi leggete l' istinto bestiale che offusca la ragione, insieme all' ebetismo che succede alle tensioni violente.

L' artista ha colto questo momento psicologico, e lo ha colto bene. La figura della donna di Caino ci piace meno; ha lineamenti espressivi ma volgari, e lo scultore dandole maggior grazia di forme avrebbe potuto giovarsene come di contrasto, pure obbedendo alla necessità indeclinabile di rimpicciolirla alle proporzioni di un accessorio.

Così com' è, preferiamo il gruppo dell' Amendola ai Dante, ai Giotto, ai Bellini pargoleggianti, insieme ad un'altra mezza dozzina di bimbi celebri, nel Giardino Fröebel delle sale superiori.

***

Un altro gruppo che ha per noi il significato di una protesta dell' arte seria contro le tendenze bottegaie della scultura odierna è il *Canaris a Scio* del Civiletti.

Anche in quel gruppo, come in quello dei *Fratelli Cairoli*, c' è la statua e il fuor della statua. Lo scultore palermitano volle effigiare nel marmo un episodio della guerra dell' indipendenza ellenica; pose due uomini su di una barca; il primo stringe una miccia accesa, i secondo, raccolta col cavo della mano tutta la virtù visiva dell' occhio, coll' indice teso accenna lontano sul mare,

Quando siete giunti davanti a questo gruppo è impossibile che non vi fermiate. è impossibilissimo che vi lasciate distrarre dalle bimbe che stuzzicano il pappagallo o fanno sospirare un pezzetto di zucchero al loro levriere.

In quei Greci , i quali se hanno un torto è quello di rassomigliarsi come due gemelli, l' artista spirò tale intensità di vita da costringervi a seguire i lore sguardi, diritti, acuminati, minacciosi come due spade. Voi comprenderete che al di là della barca, nel buio fitto della notte che i loro occhi fendono, avvi una nave turca, ch' èssi vi si avvicineranno di soppiatto, e che quella miccia accesa servirà a dar fuoco a un grulotto.

Poche volte l' arte plastica raggiunse, come in questo gruppo, tale e tanta evidenza di dramma.

***

E che questo intento dell'evidenza sia più facile

proporselo che conseguirlo lo dimostrò lo scultore Gritta di Caltagirone con un altro gruppo in gesso raffigurante un episodio della *notte del 27 maggio 1860 in Palermo.*

Il dialogo assicura che quell'intreccio di braccia, di piedi, di torsi nudi irrigiditi dalla morte, è veramente un episodio del bombardamento di Palermo. Voi invece vedete una barricata demolita che potrebbe essere una zattera o una barella, e corpi scheletriti come per fame, i quali vi fanno pensare al *Naufragio della Medusa* di Gericault, o ad una delle scene della peste che Manzoni descrisse nei *Promessi Sposi.* Di bombardamento vero e proprio non vi ha che una bomba scoppiata, e la intenzione dell'artista che crediamo sincera.

Uno dei particolari che in questo gruppo non comprendiamo è la nudità di quello strano viluppo di cadaveri, velata in parte da lembi di camicie ricamate. La mania del merletto sarebbe giunta sino a questo punto!

***

Uno scultore che non se ne sta pago alla sola buona intenzione è il Franceschi. La sua *Opimia* è lavoro veramente maraviglioso per espressione e per forma.

In quella statua non vedete nè scollature indiscrete nè frangie, ne pizzi. L'artista scolpì una giovane donna, una Vestale, la vestì succinta, e le pose sul viso bellissimo un sentimento di tristezza ineffabile.

Anche questa statua dell'artista fiorentino è una delle poche che vi fanno pensare avere il marmo una dignità sua propria, la quale stona co' soggettini d'angolo di salotto e di camminiera.

***

E di stonature nella Mostra attuale ce ne sono parecchie. Citiamone alcune.

Una prima lezione, gruppo in marmo che non troviamo notato nel catalogo. Una fanciulla che guida la mano del fratellino nel delineare le prime aste. Imaginate uno di quei quadretti di genere che sa fare l' Induno. Due visi abbastanza bruttini, di quel brutto del realismo che incomincia anch' esso a diventare convenzionale. Il ragazzo esprime l' intensità di attenzione messa da lui nel fare i suoi scarabocchi cavando mezza spanna di lingua e trovando il tempo di pestare la coda al gatto. Il gatto sfodera gli unghioni, ingrossa la coda ed arruffa il pelo. La tavola sulla quale si dà quella prima lezione di scrittura ha rotta una delle spranghe laterali che ne tengono uniti i quattro piedi. Lo scultore imitò mirabilmente le scheggiature del legno... nel marmo!

Il *Sentimento e la materia.* Due amorini che si divertono a strapparsi le ali; il principio di un logogrifo — anche questo in marmo.

Orfani di madre. Una cara fanciulla che soffia sulla pappa di un bimbo che piange.

Un futuro artista. Un bravo ragazzo che promette di riuscire un eccellente fabbricatore di pomi di bastoni e di manichi di ombrelli.

E poi un altro marmocchio che piagnucola asciugandosi gli occhi con un lembo della camicia, un piccino, con le mani giunte, che prega; e piccole pastorelle, piccoli pescatori, piccoli mietitori, piccoli savoiardi, paggetti, orfanelli, *guappetielli,* molto ammirati dai visitatori della domenica, e davanti ai quali tutte le figliuole sorridono, tutte le mamme si estasiano, mentre

i babbi guardano se caso mai non si trovasse il verso di fare un buco nel piedistallo e nicchiarci un pendolo.

Flechter, il cameriere di lord Byron, non era meno artista di loro quando' estatico davanti ai ruderi del Partenone, pensava che se ne sarebbe potuto cavare abbastanza da fare un magnifico caminetto.

Egll era il precursore di questa scultura che precipita dalle altezze olimpiche di Canova al pianterreno dell'arte industriale. Se questa mania del piccino, del convenzionale, del paffuto, del barocco prevarrà, l'idea, la trovata, l'ispirazione saranno fisime e fantasticherie di artisti accidiosi, lo studio dello scultore diventerà un'officina, e le statue si faranno a macchina.

***

Davanti a questa industria del marmo che lavora per l'esportazione a prezzi discreti di fabbrica, il cuore si allarga tutte le volte che uno s'imbatte in opere d'arte seriamente pensate, e nelle quali sentite che la stecca o lo scalpello hanno seguito la via indicata loro dal pensiere che li precedette.

Di coteste opere l'Esposizione nazionale non ne conta molte, ma esse bastano a dimostrare che lo studio delle pieghe di una camicia da notte o di un sottanino smerlato non preoccupa nè tutti, nè esclusivamente gli scultori nostri.

Se abbiamo i cincischiatori del marmo, abbiamo anche chi v'imprime una parte dell'anima sua, un battito del suo cuore, un momento della sua esistenza. Nè la serie è chiusa col Rosa, col Tabacchi, e col Civiletti: abbiamo anche Ginotti e abbiamo Rondoni, e Belliazzi e Barbella. Dell'opera loro diremo con quel

giudizio onesto che scaturisce da tutte le impressioni quando sono sincere.

IV.

Le cinque sale di scultura offrono all' osservatore un curioso e non inutile studio. Esse gli si aprono davanti agli occhi come un libro nel quale l'arte plastica ha scritto le fasi, ora successive ora saltuarie, d' un lungo periodo di trasformazione. Si parte dalla *Frine* dell' Angelini e si giunge alla *Canzone d'amore* del Barbella, passando per la *Sira* del Rondoni e l' *Emancipazione della schiavitù* del Ginotti. La strada non è nè eguale, nè amena sempre: si allarga colla scultura monumentale, si ristringe e serpeggia ne mille viottoli del manierismo e del naturalismo, e dirupa a picco dalla convenzione giù giù sino al mestiere.

Noi ringraziamo l' Angelini d' aver voluto, lui il veterano di battaglie non ingloriose, scendere in campo co' coscritti del tempo suo, che oggi sono generali. Se l' opera che egli espose non avesse altri pregi. terremmo conto a lui dell' esempio che ne emana: egli, vecchio, non disperò di sè nè dell' arte, mentre vi ha chi, più giovane, esita, fuorvia o s' accascia.

Il gruppo in marmo raffigurante *Frine ed Iperide* è ultimo e lontano riflesso d' un sole ormai tramontato, ma che ebbe aurore splendide, e meriggi fervidi e fecondatori. Noi, i contemporanei dello *Spartaco* di Vela e del *Socrate* di Magni, restiamo freddi davanti a questi studii academici, usciti dal vecchio stampo classico, esangui, con trasparenze spettrali.

La vita che spira nella tela di Gèrôme, passando nel marmo dell' Angelini, vi si è congelata. Fu un errore di antica e acuta esperienza, ma che merita il rispetto di tutti per la sincerità fiduciosa e l' ardi-

mento quasi giovanile con cui fu commesso. Lo scultore napoletano non pensò che la bellezza della Frine del pittore francese si accresce, completandosi, nelle fisonomie diversamente espressive de' giudici suoi, mediante un gioco di irradiazioni e riflessioni che un gruppo in marmo, senz' ambiente, isolato nel suo piedistallo, non poteva produrre. Una Frine senza i suoi giudici è un dramma senza il suo pubblico: si direbbe che Iperide prova a porte chiuse l' eloquenza dimostrativa della sua difesa come un neo-deputato, il quale gesticoli davanti allo specchio il suo primo discorso alla Camera. Evidentemente l' avvocato e la sua cliente fanno ancora la prima prova; l' uno, grecamente palliato con pesanti rigidezze di sasso, ha il difetto di tutte le statue che parlano, cioè di rimanersene a bocca aperta sulla prima sillaba della parola troncata da un' apoplessia fulminante... di marmo di Carrara; l' altra, forzata la posa sino allo squilibrio, leva quasi sopra il capo il braccio destro che dovrebbe coprire gli occhi, e colla mano sinistra affagotta di brutte pieghe il manto, dal quale Iperide la svolge con intenzioni... idroterapiche.

Tuttavia, così com' è, questo gruppo dell' Angelini domina su tutta l' infanzia panciuta e adiposa che le sciorina intorno le sue camiciuole da notte, e alla quale crediamo d' esser prodighi concedendo i facili onori dell' alabastro. Davanti a questa Frine voi sentite che una maniera di estrinsecazione artistica è ormai completamente esaurita, ma che la nuova vi s' innestò e ne rampolla, ramo più verde, più rigoglioso dello stesso tronco. Davanti alla *Frine* voi comprendete la *Sira*, e un po' anche l' *Hypatia*, e non ancora il *Canaris;* hanno fisonomie diverse, ma attraverso una lunga serie di trasformazioni, comune l' origine. È l' arte che si continua, rinnovandosi.

Questo pensiamo dell' opera dell' Angelini, nella quale la inespressione dell' insieme è in parte compensata dalla bellezza dei particolari; lo pensiamo, e abbiam voluto dirlo perchè ci rifuggiva di fare all' illustre artista, con reverenza ipocrita, l' oltraggio del nostro silenzio.

***

Dev' essere irresistibile il fascino di questa *Sira*, se alla prima non ci fece sorridere l' idea che la ferita del braccio sinistro, da cui ella spreme il sangue, potesse essere la pustola rosea d' una vaccinazione riescita bene!

Noi che siamo rimasti insensibili al dolore del putto che piange tutte le sue lagrime di marmo lucido, e che nel *Sogno d' amore*, davanti a una giovinetta che sogna strozzando fra le braccia un guanciale, ci siamo inteneriti... per il guanciale, vedendo la schiava ferita del Rondoni, abbiamo ammirato, e un tantino ci siamo anche commossi.

Il concetto non è peregrino, la mancanza d'idealità, come in quasi tutte le opere scultorie della Mostra odierna, vi si fa sentire, ma la traduzione n'è stupenda.

Le difficoltà che si sono parate innanzi all' artista prima di dare a quella sua espressiva figura di giovane schiava la contorsione violenta che la fa viva della vita sussultante dello spasimo materiale, devono essere state enormi: e in parte furono vinte.

Il viso di *Sira* ha fattezze virilmente accentuate; nelle sopracciglia aggrottate, negli occhi che si addentrano nello squarcio sanguinante del braccio, nelle narici lievemente dilatate da una pulsazione dolorosa, nella linea della persona bellissima malgrado lo sforzo della posa, lo scultore fece vibrare l' angoscia della

ferita, il ribrezzo del sangue, la rivolta della schiava contro l'atto brutale della sua padrona — la reazione del corpo e quella dell'anima. È un momento, ma è un dramma.

Qualche particolare ci parve esagerato; parte della mirabile espressione del viso è tolta dalla elevazione soverchia della spalla, e le dita della mano sinistra divergono con contrazioni spasmodiche che paiono storpiatura.

L' *Emancipazione dalla schiavitù*, del Ginotti si avvicina più della *Sira*, per idealità e serietà di concetto, alla scultura che noi sentiamo e comprendiamo. Dell' eterno tipo greco-romano non c' è vestigio nella bella e accentuata testa di schiava, che il naso un po' schiacciato alla base, e le labbra tumide, e un non so che di molle, di floscio, nelle carni, dicono di razza etiope. L' artista romano la scolpì nell' atto di spezzare le sue catene. Ma la gentilezza delle forme muliebri, e la fiacchezza dello sforzo congiunte alla saldezza del ferro dei ceppi non accennano che a un tentativo della emancipazione ch' ella simboleggia. Gli ornamenti del capo, delle orecchie, e il ricco monile, e più la voluttà sottile che emana dalla maravigliosa perfezione delle membra non deformate dagli stenti della schiavitù volgare e laboriosa, ne fanno una donna di *harem;* le sue mani non si sono incallite sulla marra; le spalle sulle quali lo scalpello passò sfiorando con soavità di carezza, non serbano traccia di frusta, e il piede ha le morbidezze del ricco tappeto orientale su cui si è posato. Quella schiava è tediata, è gelosa; l' emancipazione ch' ella tenta è la sua; è un individuo, non rappresenta una razza.

A parte quest' errore, ch'è evidente, nella traduzione del concetto, il Ginotti plasmò una figura di donna con correzione antica di linee, ravvivata dal sentimento

moderno. Le carni sono modellate come pochi sanno; il marmo ha trasparenze, pastosità, madori di epidermide sotto cui scorre il sangue. Il viso, per espressione, è un incanto. Ne spira una sensualità così intensa da farvi pensare che la bella schiava potrà riuscire ad emanciparsi da un uomo — dagli uomini, difficilmente.

***

Tandardini fa scuola. Nella quarta e nella quinta sala abbiamo notato, passando, due *Impressioni dell' acqua* — fredda, s' intende, a giudicarlo dal piede della leggiadra donnina che si allunga esitando, e dalla contrazione che fanno le labbra metà a brivido, metà a sorriso.

Del Tandardini poi, in una delle sale superiori, abbiamo una giovane donna, seduta come l' *Opimia*, addolorata del pari, ma di un dolore anonimo e inespressivo come i dolori di tante altre statue. Per saperne qualcosa di più abbiamo consultato il catalogo; ma esso non ci dà che un nome ed un numero: il nome è *Claudina*, il numero è il 159. Perchè Claudina e non Anastasia? E' forse anch'essa l'illustrazione marmorea di qualche ignoto romanzo contemporaneo? Nella V sala siede una fanciulla, col libro sulle ginocchia, pensosa della lettura fatta. È un romanzo? vi ha letto ella la pietosa storia della *Claudina* di Tandardini? Nel catalogo, al n. 206, è scritto: *Impressione* — rassicuratevi, non si tratta d' acqua — *impressione di una trista pagina.*

Vi sono poi nientemeno che tre *Modestie*, una del Rondoni una del Galli e una terza del Bottinelli, carine di molto, cogli occhi bassi, velate da lunghe palpebre, senz' altro pensiero sulla candida fronte spia-

nata fuorchè quello di far onore all' artista che le fece così serene, così soavi, e così levigate.

Per contrapposto alle tre *Modestie*, una sola *Vanità*; anche questa del Bottinelli. La *Vanità* di guardarsi nello specchio, di farsi cadere sulle spalle morbide un' onda di capelli neri o biondi, di vedersi bella — di una bellezza artificiale e leziosa — e di compiacersene.

Il Franceschi volle provarsi nella scultura monumentale, e modellò un *Giuseppe Parini* mettendolo a sedere, con un manoscritto sul ginocchio destro, la tabacchiera in una mano, e una presa nell' altra. Cerca egli la ispirazione, o una rima? Ma è veramente l' autore del *Giorno* questo vecchietto dalla testina piriforme, senza arguzia di occhi e ironia di labbra? Il catalogo dice proprio *Parini*, ma noi alla prima avevamo letto: *La siesta d' un maestro di scuola.*

Anche il Civiletti, dopo il bellissimo gruppo del *Canaris*, volle cimentarsi a una cosa veramente impossibile, cioè ad effigiare nel marmo nientemeno che i *Soliloqui di Cesare.* É un Cesare giovinetto, senza neppure il sospetto della calvizie che più tardi nasconderà col lauro della corona. Il viso ha una maestà pensosa e serena che attrae l' occhio; il nudo del torso è modellato dalla stessa mano che seppe far guizzare con tanta vigoria i muscoli dei due Greci di Scio, ma la posa è un tantino accademica, e di *Soliloquio* nemmeno l' ombra.

***

Come uso dopo le battaglie, raccogliamo gli sbandati: il triste elenco dei morti lo faccia chi vuole.

Lo scultore Gritta, espone una *Cieca nata* che legge passando l'indice e il medio della mano destra sui caratteri in rilievo di un libro. Egli pose tanta modestia

nel viso non bello ma simpatico della giovinetta, e vi espresse così raccolta la intensità del pensiero, da farsi perdonare l'inartistico guazzabuglio di braccia e di gambe ch' egli volle dedicare *alla coscienza dei governi.*

Alla scultura, la quale con nome rispondente all'idea vorremmo chiamare *filantropica,* appartiene anche la *Piccola Proletaria* dello stesso Gritta, viva nel suo sorriso schiettamente infantile. Peccato che lo sfarzoso ricamo della camiciuola non s'addica alla condizione della fanciulla, nè ricordi affatto la istituzione degli asili infantili che si volle con essa commemorare.

La signora Clementina dei Duchi Carelli, fra altri lavori pregevoli, espone una statuetta in terracotta, che s' intitola *Il disinganno.* Una giovane donna addolorata, un domino, una maschera — un triste ritorno dal veglione colla certezza della infedeltà dell'amante. C'è franchezza di modellare, e delicatezza squisita di sentimento.

Dello scultore prof. Spertini, di Pavia, abbiamo un Cupido in atto di scoccare un dardo. Nel sorriso del figliuolo di Venere splende una malizia infantile così sicura del fatto suo, da lasciarvi comprendere, senza aiuto di catalogo, che il dardo andrà al segno perchè il *Colpo è sicuro.*

Qui nella V sala, l'arte plastica, non contenta di farsi nana, si smembra! Voi non pensate più alla pendola, ma al gabinetto anatomico.

Tra le figurine in terra cotta che sorgono intere in mezzo ai mutilati, notiamo due statuette, di quelle che sa modellare con tanto sentimento di vita il Belliazzi: il *Primo affetto*; l'*Inverno* nel bosco il *Carettiello* dell' Amendola; e del Barbella, una villana in camicia che si guarda i piedi, molto sorpresa di trovarsi i pollici così grossi.

E poi, vecchie che pregano e vecchie che dormono, modellate con un naturalismo che ruba il mestiere alla fotoscoltura; vecchi che fumano un mozzicone di sigaro, o sorridono con una smorfia, raffigurando alla perfezione il gioco dei muscoli, il floscio delle guance scarne, il vuoto cavernoso de' denti assenti.

E poi una numerosa collezione di armi, di teste, e persino una mano, quella di Balilla, ed un'ala.... anonima.

Un ossario.

Ma dominanti su cotesti abbozzi sottratti alla scuola, due gruppi, intorno ai quali si raccoglie ammirando e fa soste più lunghe la folla dei visitatori: *L' avvicinarsi della procella* di Raffaele Belliazzi — *La Canzone d'amore* di Costantino Barbella.

***

Con quale studio minuzioso di verità Raffaele Belliazzi modelli le sue terre cotte, lo attestò prima ai Milanesi, nell'Esposizione nazionale di belle arti del 1873, il suo *Guaglione che suona il piffero,* ed oggi a noi la statua del *Riposo.* La sua stecca maravigliosa vi dà carni e stoffe, l' arsiccio dei visi contadineschi abbronzati al sole, le callosità delle mani indurite sulla vanga, le ruvidezze del bigello, le scabrosità del cuoio, il tendersi o l' allentarsi delle cinture affibiate. Belliazzi vede tutto, e non vi fa grazia di nulla; il traliccio delle camicie de' suoi pecorai sospira da un pezzo il bucato; attraverso le gualciture untuose scorgete la trama sdrucita, e sotto, l'epidermide adusta; il feltro mostra le sue ammaccature spelate; nelle scarpe notate il vuoto polveroso dei chiodi mancanti, e nella suola le escoriazioni rossiccie che vi hanno lasciato le balze ronchiose.

Tutto ha l'impronta della vita vissuta, di una verità che par copia materiale, ed è arte.

Col gruppo in gesso raffigurante *L'avvicinarsi della procella*, Belliazzi ha allargato la cerchia delle sue creazioni; all'accidia beata e contemplativa delle sieste meridionali ha sostituito l'azione, la lotta, la vita; dopo l'idillio della montagna, il dramma della pianura, all'uscita del bosco, sulla via polverosa, presso alla spiaggia battuta dai flutti.

Voi le avete vedute le due contadine, la madre e la sua piccina, strette insieme perchè il nemico che si avvicina non s'insinui fra loro, e, disgiuntele, non le travolga. Il sentimento in entrambe è lo stesso, ma l'espressione n'è diversa. La madre si spinge innanzi con tutta la persona, a capo chino, come per aprirsi una via in mezzo al soffio turbinoso precursore dell'uragano; la piccina ripiega sulla fronte il braccio destro, a schermo degli occhi, impacciata nelle sue vesti, esitante, srproffatta dalla violenza improvvisa della folata. Voi comprendete alla prima che il soggetto di questo gruppo nuovo e ardito, è il vento. Lo vedete intorno alle due donne, nelle gonne che modellano le gambe, nella pezzuola che disegna il seno, nelle cocche svolazzanti del fazzoletto ravvolto al capo — impetuoso, vorticoso irresistibile; il vento è negli occhi socchiusi, nelle narici dilatate, nell'epidermide delle guancie che si contrae; è nel passo oscillante: è in tutta la persona che si piega a destra, secondando il buffo per lasciarlo passare, raddirizzarsi e combatterlo. Poche volte un fenomeno puramente fisico venne rappresentato con maggiore evidenza plastica. La stecca lotta col pennello, e in alcuni particolari, lo vince.

***

Le tre donne che cantano la canzone d' amore, di Costantino Barbella, più piccine delle due del Belliazzi, hanno più gentile, e a dirla con parole inventate apposta per far stralunare gli occhi alla gente che non le capisce, più soggettivo il concetto. In esse sentite una esuberanza di vita giovane, spensierata e sana che trabboccando dal cuore, esce dalla gola e diventa canto. Le tre vigorose montanare abruzzesi cantano come l'allodola trilla e l' usignuolo gorgheggia. Cantano d' amore, e forse non amano ancora, perchè quando si ama, l' amore non si canta, e nemmeno si dice: si sente e si esprime più eloquentemente che la nota non canti e la parola non dica. C' è forse in loro quel vago presentimento che in nature siffatte è risveglio di sensi: strette in un abbraccio, fanno vibrare nella canzone questo sussulto di carne e sangue, che detto a bassa voce, sull' uscio socchiuso, in un imbrunire di villaggio sulla montagna, le farebbe arrossire. Cose coteste, che si sussurrano a un orocchio solo, e non di donna. Sono giovaui. hanno spalle salde, fianchi larghi e gambe muscolose. Saranno mogli laboriose e duranno figliuoli robusti all' aratro. Tutto ciò esse lo sentono; e cantano — come i loro cuori battono.

Colui che ha dato alla creta questo sentimento di vita, è un artista. Peccato che il sentimento squisito si sminuzzoli nella forma a proporzioni di *Vieux Saxe*, e che accenni, sebbene da lontano, al Presepe.

Quelle tre donne scendono a noi dai loro monti selvosi, sono state alla processione del *Corpus Domini*, a Chieti, e, senz'altro pensiero che quello de' loro allegri vent' anni, cantando cantando se ne vanno.... a Caltagirone.

***

Laggiù in fondo alla seconda sala, due vecchi Romani della decadenza, pieni di cibo e di vino, dormono il sonno letargico d' una indigestione di murene troppo a lungo ingrassate nella piscina e copiosamente innaffiato di vecchio Falerno. Nelle floscie palpebre degli occhi socchiusi, nei muscoli del viso allentati, nelle membra cadenti di tutto il peso morto della ubbriachezza brutale, non vedete splendere neppure nn barlume dell' anima soffocata nel ventre adiposo.

Li sognò. dopo una lettura di Giovenale, lo scultore Achile D' Orsi, di Napoli, e li modellò vivi come gli si erano riflessi nella memore fantasia.

Cercate nel catalogo: si chiamano *I Parasiti.*

La folla dei curiosi ci passa davanti senza comprenderli: forse i giurati, i quali spesso non veggono, che cogli occhi altrui, ci passeranno anch' essi senza vederli.

Ma a noi mulina da un pezzo una fisima nel cervello, e vogliamo dirla.

La fisima è questa: che se una di queste mattine, scavando nei lapilli di Pompei invece d' una milionesima anfora saltassero fuori questi *Due Parasiti* del D' Orsi, piccoli, in bronzo, e verde di tutto il verde ossidato di diciotto secoli passati al buio, noi che oggi gli si guarda indifferenti, s' andrebbe a vederli, e il *Satiro danzante* ne farebbe la più matta delle sue capriole.

È un' idea come un' altra, ma è curioso che non ci sia venuta davanti a nessuna delle molte, delle troppe statue di questa Mostra.

V.

I quadri — Impressione generale

Siamo ritornati alla Mostra di pittura e vi abbiamo ritrovate tali e quali le nostre prime impressioni: piccole idee, piccoli quadri, e la piccolezza di questi fatta dalla piccolezza di quelle: il piccino sotto tutte le forme, derivante dal piccino dei concetti, e prescrivente il piccino delle dimensioni: invenzione a centimetri, arte tascabile.

Sarà una disgrazia — e nessuno più di noi n'è addolorato — ma queste impressioni buone o cattive, dirette o storte, non siamo riusciti a modificarle nemmeno facendole passare attraverso le impressioni degli altri: non si fondono; se hanno un angolo, non si smussa, se uno scemo, non si riempie, se una stortura, non si raddirizza. E Dio sa se le abbiamo discusse, e pregate come si pregano i santi che si facessero loro contemporanee, valendoci dei *punti di vista* e tenendo conto delle *attenuanti!*.. ma loro dure a imporsi, e noi rassegnati a subirle.

E così n'è avvenuto che, oggi come ieri, e probabilmente domani come oggi, tutto quel popolo di figure che sorridono, piangono, meditano, minacciano, s'atteggiano, gesticolano, ci appaiono luminosamente minuscole come una folla variopinta, veduta attraverso un binocolo rovesciato.

Lo abbiamo detto, ma lo ripetiamo perchè la malevolenza ha così acuta la vista come sorde le orecchie: per noi l'arte grande non è quella che si misura col metro. In questa stessa Mostra ci sono quadretti che soverchiano la cornice, e quadroni che starebbero nei quadretti senza alcun disagio. Nè noi

chiediamo al pittore in qnante aune di tela ha stemperato il vuoto o condensato la pienezza dell' ingegno suo, ma dell' ingegno, se ce n' è, ci facciamo una misura giusta per le dimensioni, allegri come pasque ogni qualvolta possiamo constatare che il pensiero scoppia dai quattro angoli della intelaiatura angusta al soggetto.

C' è un altro modo di veder grande — lo sappiamo. Una pulce osservata col microscopio può parere un elefante, n' è difficile che, con un po' di buona volontà e un pochino anche d' immaginazione, si riesca a fare un quadro nel quadro. Ma noi, pur troppo, non abbiamo buona volontà, e nemmeno immaginazione. Il pittore ha un mezzo facile di comunicazione con noi; se ne valga: le forme e i colori sono le parole delle sue idee; se egli ci saprà parlare lo ascolteremo, e lo comprenderemo. Ma non infilzi paroloni vuoti, e non gonfii rettorica: una testolina piccina quanto un soldo con dentro tanto di pensiero da empirne la cupola di san Pietro, non siamo indiscreti, ci basta.

Questo stesso preambolo l'abbiamo fatto visitando la Mostra di scultura, tutte le volte che vedemmo il marmo sciupato in soggettini leziosamente inconcludenti, ai quali sarebbe stato onore soverchio il gesso del figurinaio lucchese. Se lo ripetiamo, gli è perchè nella pittura la tendenza all'arte industriale ci ha colpito anche di più. Si lavora per vendere, e si vende per vivere: è quistione di pane; nè la indipendenza dal fornaio l'ha chi la vuole. Oggi l'arte, fra noi, subisce l'indirizzo, non lo dà: ci saremmo espressi meglio dicendo, che accetta una situazione. Si amano i quadretti e le statuette, e si comperano con quel po' di quattrini sparagnati sulla tappezzeria e la mobilia: c' è un angolo di salotto che fa vuoto, e manca un *pendant* allo specchio o alla pendola; bisogna prov-

vedere. Alle Mostre d'arte ci si va come alla Fiera, e si cerca quello che conviene. Se il conto non torna, ci s'intende col chincagliere. Tutt'al più si aspetta che del quadro ammirato e ambito esca la fotografia, la si mette in una cornice dorata e, occorrendo, le si fa dare una mano di colore che rallegri l'occhio e distragga dalle chilificazioni penose.

Aggiungete che gli artisti, i giovani, un indirizzo serio, potente, efficace, non l'hanno nemmeno dai pochissimi che potrebbero darlo; che l'opera che s'imponga, appassioni e faccia scuola non c'è; e che si va a tastoni, dall'alto al basso, con più o meno di talento o di voga.

Nè può essere diversamente.

***

La pittura religiosa era grande quando era fede. Allora l'architettura arrotondava le cupole ardite e innalzava al cielo, simbolo di preghiera e di aspirazione fervente, le svelte guglie de' suoi duomi e delle sue basiliche. Michelangelo scolpiva il Mosè, Leonardo da Vinci dipingeva i suoi apostoli, Raffaello le sue Madonne, Domenichino i suoi santi. Oggi di chiesa non se ne fabbrica più e quando se ne fabbrica — a Napoli s' è veduto anche questo — si disegnano anguste come la nostra fede, e si danno a cottimo al capomastro; si mettono le campane fra due finestre, e si utilizzano, per comodo dei cittadini, le cantonate. La luce vi piove sfacciata dagli abbaini, si riflette sul bianco crudo dell'intonaco, rimbalza sui mattoni verniciati, e accende l'aureola gialla di una Madonna da dieci lire.

La pittura religiosa, quando se ne fa, la pagano le fabbricerie. Quasi sempre è il santo patrono che si tratta di dipingere grande al vero; per lo più è un

martire. Si mette una teste beata d'idiota su d'uno studio anatomico, e la si completa con una palma in mano.

La pittura storica non naviga in acque migliori. Si fanno ancora dei quadri storici, ma di storia municipale. Sottratti all'ambiente dell'aula, dove spesso un guerriero tutt'aspro di ferro ispira l'eroismo delle battaglie da lui combattute ai consiglieri comunali riuniti a discutere una questione di dazio consumo o di centesimi addizionali, riescono dipinti freddi, talvolta incomprensibili a chi non ebbe la ventura di nascere concittadino del grand'uomo al quale il Municipio decretò gli onori del quadro.

Alla storia aneddotica. una volta in fiore, nessuno s' appassiona più: i novizi vi si provano per studio di stoffe, e fanno *campionari* bene assortiti.

La nuova pittura storica, della storia fatta da noi, non riesce. Abbiamo compiuto una grande rivoluzione che non ha riscontro negli annali di nessun popolo; d'uomini meritevoli che il pennello li eterni non ce n'è penuria, ma hanno il torto gravissimo di essere nostri contemporanei. Gli uomini della storia ingrandiscono quanto più li si guarda da lontano. Lasciate che tre o quattro secoli depongano sulle loro teste ancora così vive davanti agli occhi nostri o nella nostra memoria un po' di quella polvere che sta così bene nei monumenti, e dia loro un tantino di quella ruggine che piace tanto nelle antiche medaglie; allora a vederli dipinti, ci sembreranno alti di tutta l'altezza delle opere loro, e l' artista ne avrà ispirazione nuova. Oggi basti loro l' *entrefilets* a frasi fatte che li ricorda, o il libello partigiano che li calunnia.

Resta la storia intima, la pittura di genere — il culto de' santi affetti, la religione della famiglia, la vita e le sue passioni, le sue lagrime ed i suoi sor-

risi, le sventure nobilmente sopportate, i fatui orgogli, le ambizioni febbrili, gli egoismi brutali, le abnegazioni, gli eroismi mostrati fra le quattro mura di una stanzetta non inferiori a quelli che si premiano sul campo di battaglia con una medaglia al valore, i pregiudizi, le ridicolezze — il dramma e la commedia che rappresentiamo e che vediamo rappresentare.

***

Il campo della pittura di genere è vasto, vario, multiforme come la vita nelle sue manifestazioni di tutti i giorni. Basta osservare, pensare, raffrontare e dedurre. Bisogna non fermar l'occhio alle apparenze, nè ritrarre della natura umana, con osservazione superficiale, la sola parte plastica, rubando il mestiere al fotografo; ma l'uomo studiarlo nel profondo dell'anima sua, e non negli sfarzi del suo salotto o negli squallori del suo tugurio, nella pompa de' rasi o nel pittoresco de' cenci.

E forse così che intendono l'arte loro la maggior parte dei nostri pittori di genere? Uno sguardo anche rapido alla Esposizione odierna basterebbe a dimostrare in quali meschinità si sciupi il talento e a quali bambocciate si riesca quando non si sa osservare, nè pensare. Freschezza di stoffe, morbidezza di carni; — gli scultori coi loro pizzi fanno concorrenza a Malines, i pittori coi loro velluti gareggiano con Lione; — occhietti furbi, nasini all'in su, trasparenze d'incarnato, visi clorotici o rosei, e rughe profonde; mobilia dipinta con gusto così squisito da rendere invidioso uno stipettaio; la tappezzeria come il resto; una prevalenza smaniosa dell'accessorio; la leggerezza civettuola di una donna dimostrata nella ricchezza delle pieghe del suo strascico, l'infelicità d'un povero diavolo, ne-

gli sbrendoli della sua casacca; primi passi, veri amici, infedeltà, tradimento, rappresentati da bimbi paffutelli, balie grasse, mamme sorridenti, qualche cane, gatti parecchi: la solitudine — un ciuco.

***

L'invenzione è un lusso che i pittori di genere non si permettono che di rado.

A raffigurare l'amor materno bastò a Girolamo Induno una contadina che fa il burro, e un marmocchio nndo che batte il naso in terra a due passi di distanza dalla ciabatta del babbo. E Induno è un maestro.

Michis ci rese evidenti i frutti delle diverse educazioni dipingendo due fanciulle: una allo specchio e un altra che disegna; della prima vedete le spalle, della seconda, la posa. E Michis è un artista.

A farci comprendere cosa sia una messa in casa, Toma sdrajò tre figure su d'un sofà, una ne pose in piedi, un'altra a sedere, e aggruppò sull'uscio tre servi, a tinta cancrenosa, spiccanti sul fondo verde di lattuga della tappezzeria. E Toma è..... un professore.

I migliori, quanto a invenzione, sono ancora alla novelluccia sentimentale. Piccole virtù, piccoli vizii, passioncelle a bagnomaria, in un ambiente di stufa a 12 gradi Reaumur. Per trovare un barlume di vita vera e vissuta, bisogna andare fino alla sala degli acquarelli, e cercarvi un tale che si chiama Giacomo Gandi, il quale sente e comprende il popolo, e lo dipinge come lo comprende e lo sente.

***

Nè il vezzo del leccato, del manierato, dell'inconcludente, data da oggi. Vent'anni sono, Giuseppe Ro-

vani, uno di quei critici che gli artisti milanesi ebbero la degnazione grandissima di riconoscere competente, scriveva di Domenico Induno, fratello a Girolamo, nel tempo in cui maggiormente gli sorrideva il favore del pubblico:

« Quell' arte che si accontenta delle mezze passioni « e dei mezzi toni, che si appaga di provocare un « sorriso che facilmente possa tramutarsi in isbadi- « glio, o di atteggiarci a una sterile pietà che non ci « passa nè carne nè pelle, è cosa, lo diciamo franca- « mente, di cui non sappiamo che fare. É l' arte so- « rella di quella letteratura pallida ed esile, che cre- « dette di rigenerare il gusto imbandendoci que' cari « romanzuoli cotti nell'acqua di mele cotogne, che non « passano l' epidermide nemmeno alle maestrine degli « asili d' infanzia. Abbiamo bisogno di essere intro- « dotti ad assistere ai gravi dolori nascosti delle fa- « miglie, a quei dolori che più o meno direttamente « si annettono alla vita pubblica, perchè ciò ch' è in- « dividuale nasce e muore senza espansione e senza « vantaggio; o, quando pure questa pittura non vo- « glia in tutto comporci a completa mestizia, ci sap- « pia però far ridere di quel riso profondo che spunta « sulle nostre labbra al cospetto di questa lagrimosa « commedia della vita in cui ci agitiamo. »

Quando il critico milanese scriveva queste parole, la pittura di genere accennava appena di volgere al vuoto, al pretenzioso, all' inane: oggi vi precipita.

***

Eppure qualche segno d' una non lontana trasformazione si nota, un raggio ancora pallido di una nuova aurora spunta sull' orizzonte annebbiato. La pittura di genere lascia i salotti dove intristiva ane-

mica tra un King-charles e un pappagallo; il caldo della stufa le asciugava i polmoni, i fiori di serra le davano le vertigini; essa ha esaurite tutte le riflessioni degli specchi, tutt'i bagliori delle stoffe, tutti gli ondeggiamenti dei cortinaggi, tutti gli effetti di luce meridiana e vespertina, delle lucerne a petrolio e dei paralumi. Tutte le pose furono ritratte; sorrisi, aggrondature, sbadigli, non si dipingevano più, si copiavano; d'uno se ne faceva cento, se ne faceva mille: si stereotipavano.

Aria! la pittura di genere si sentiva morire; l'ambiente artificiale cui l'avevano condannata non era più respirabile.

Aria! ed è corsa all'aperto, sulle strade, nelle piazze, in chiesa, in campagna, dappertutto dove fosse vita d'azzurro, di sole, di folla. Vedetela nelle tele di de Chirico, di Michetti, di Lojacono, com'essa respira a pieni polmoni la vita nuova; come il sangue le circola giovane e caldo nelle vene, e incorpora i visi, e accende gli occhi, e accentua i contorni, e fa il gesto eloquente.

Di questa nuova razza che appare nel mondo dell'arte noteremo un'altra volta i tratti caratteristici. Diciamo intanto che i babbi sono giovani, e che promettono di darci figliuoli anche più vigorosi.

VI.

I lettori ci perdoneranno se commettiamo per la prima volta quel peccataccio che con frase fatta si chiama, l'odiosità d'un confronto.

D'altra parte, chi appena bazzichi nelle sale della Mostra di pittura sa che non siamo i soli, nè i primi a peccare.

Si va alla Esposizione per vedervi lo *Sposalizio*

in Basilicata e la *Processione del Corpus Domini a Chieti*; si esce dalla VI sala per entrare nella XI o viceversa, si passa davanti al *Covo di Briganti*, all'*Agrippina*, alla *Casa di Orazio*, alla *Conca dell'Avemmaria*, ai dipinti di Lojacono, di Pagliano, d'Induno e di Busi; si prova una gran tentazione di farvi una sosta, ma si vince. Voi avete udito così spesso levare alle stelle il Michetti; vi hanno detto del di Chirico un mondo di bene così sconfinato, che vi pare mille anni di vedere cogli occhi vostri e di giudicare col vostro criterio.

E si ha un bel fare tutti i migliori proponimenti, e anche i più strani... persino quelli d'estasiarsi davanti a un quadro del Signorini! il demonio del confronto vi afferra ai capelli e vi trascina da un capo all'altro della Esposizione, dall'Abruzzo in Basilicata. Non potete ammirare la *Processione* senza che vi si domandi: Avete veduto lo *Sposalizio*? e quando siete assorti davanti allo *Sposalizio*, è impossibile che qualche amico non vi distragga parlandovi con entusiasmo della *Processione*.

Tra di Chirico e Michetti ci hanno messo nientemeno che quattro sale, e per andare dall'uno all'altro vi tocca di veder sfilare, tra grandi e piccini, la bellezza di trecento cinquantadue quadri: Fatica sprecata!... tanto fa che li avessero esposti nella stessa sala; i termini del confronto restano, e voi portate da un capo all'altro della Mostra, senza la più lieve soluzione di continuità, così l'intensità della vostra attenzione come la vivacità delle vostre impressioni, intatte entrambe.

***

Se questo è un fenomeno, confessiamo umilmente

d'averlo subito, ma possiamo anche assicurare che ci siamo ribellati, e che l'abbiamo discusso.

O noi c'inganniamo, o il confronto nasce da una cert'aria di famiglia, risultante dal modo con cui il pittore lucano e l'abruzzese sentono l'arte. Tutti e due abborrenti dal trito, insofferenti dall'accademico, nauseati dal convenzionale, hanno seguito l'impulso della loro fervida giovinezza che li traeva irresistibilmente a cercare il bello nel vero. I rasi, i velluti, le trine, gli svolazzi e gli strascichi non avevano più attrattive nè per loro, nè per il pubblico buongustaio; di cagnolini, di pappagalli e di ciuchi, spesso innalzati agli onori del simbolo, se n'era dipinti anche troppi; nei salotti ci si sbadigliava, le lumiere non avevano più riflessi; persino la poetica fiamma del camminetto, che rallegrò di care fantasie l'uggia delle lunghe notti invernali, era diventata un luogo comune d'immaginazioni esaurite. Donnine eleganti, con visini senza carattere fatti tutti a uno stampo; il corpo, null'altro che un'occasione a sciorinarvi sopra la stoffa; il gruppo, l'atteggiamento, la scena, un pretesto a lambiccare un titolo; il quadro di genere ridotto al manierismo del figurino di moda, abbassato a mestiere — tutto questo Michetti e di Chirico devono averlo sentito, forse prima di comprenderlo perch'erano giovani e artisti.

Quando lo compresero, uno ha dipinto la *Processione* e l'altro lo *Sposalizio*; in altre parole: hanno reagito.

***

Nè il confronto si arresta qui.

Sottrattisi all'ambiente artificiale in cui la pittura di genere intristiva, dovettero risalire colla memoria gli anni dell'allegra e robusta infanzia, e rivivere

nella schietta natura alpestre e nella sconfinata serenità di cielo, donde prima venne loro tanto fascino di colori e di forme. Essi hanno ricordato più col cuore che colla mente, e col cuore hanno riveduto i monti selvosi, i picchi brulli, le vette inaccesse; un gruppo di case arrampicate sulla collina — il villaggio, e nel mezzo una guglia immergentesi nell'azzurro — la chiesa. Hanno ricordato i tristi giorni invernali, e le notti anche più tristi, quando il vento urla dalle cento gole della montagna, e la neve cade a larghe falde, ammortendo i passi del viandante in ritardo sulla strada deserta; poi la primavera e le sue feste di luce, di fiori e d'olezzi; e l'allegro scampanio che inneggia alla natura risorta, e l'irrompere della folla sulla piazzetta della chiesa per vedervi le nozze, il battesimo, il funerale o la processione. Hanno ricordato i visi rosei e gli occhi splendenti passati con un sorriso di affetto o di malizia davanti alla inconscienza ingenua dei loro dieci anni; i visi abbronzati e le mani incallite...

Hanno ricordato — e hanno dipinto.

Hanno dipinto disegnando sulla tela le care visioni evocate, stemperando nella tavolozza, insieme ai colori, molta della loro giovinezza e altrettanto del loro cuore.

Da ciò quella cert'aria di famiglia, e da essa spontaneo, senza malevolenza, irresistibile, il confronto al quale segniamo qui i suoi confini.

***

Quando uno entra per la prima volta nella VI sala della Mostra di pittura, senza aiuto di catalogo, va diritto alla tela sulla quale di Chirico dipinse lo *Sposalizio in Basilicata*. È il primo pregio di questo qua-

dro: voi potete essere vecchio ammiratore di Domenico Induno; sarete andati all' Esposizione per vedervi quella sua bella ed espressiva testa dell' *Amatore di antichità*, e vi sorprendete con tanto d' occhi estasiati, fermi davanti allo *Sposalizio*. Gli è che vi sentite attratti da quel quadro come da tutto ciò ch' è movimento, passione, vita; che splende alla fantasia e parla al cuore.

Tra gli artisti che figurano per pregevoli lavori di genere nella Mostra attuale, di Chirico è quegli che ha più viva la intuizione del dramma. Sul primo, guardando il suo quadro, non vedete che colori e sorrisi; due giovani sposi, intorno ai quali si affolla una popolazione curiosa e giuliva: una festa. Guardate ancora, e v' accorgete che quella festa è fatta di contrasti, e che nella folla che segue, accompagna o aspetta gli sposi, nè tutti i visi sorridono, nè tutti i sorrisi sono schietti.

La sposa, a braccio del *signore* del paese, leva il suo gentile piedino calzato di raso bianco per scendere l' ultimo scalino della chiesa; lo sposo dà il braccio alla *signora*, e, raggiante della gioia che spinge il sangue a martellare le tempia e arrossa le guance, segue la pallida giovinetta ch' è sua. Il contrasto incomincia dall' espressione diversa di que' due volti; il quadro vi si accentra e vi s' intona, e se tutti gll sguardi della moltitudine non vi si appuntano, voi sentite che tutti i pensieri vi convergono. Quante sono le figure che popolano la tela del di Chirico? non le abbiamo contate, ma sono molte, ed in esse espresso, con manifestazioni diverse, un pensiero solo: « Gli sposi. » Vi ha chi si rallegra e chi li invidia e chi li odia e chi li dileggia; in ogni testa è un carattere, in ogni volto un' anima. Sul primo piano i suonatori imboccano gli strumenti e intuonano un chiassoso mi-

rallegro di zampogne e di pive; sull' ultimo una donna abbrunata, stretto al seno il piccino suo, getta una nota triste nella fanfara gioiosa. Alle due estremità della scala, una sposa novella e una vedova; e il nero di lutto dell' una par che si allunghi e cada con projetto d' ombra sul bianco di gioia dell' altra. Questi contrasti l' occhio li scorge appena, ma l' anima li sente e li completa.

E di cotesti contrasti la tela dello *Sposalizio* è piena tutta. Noi ci abbiamo passate davanti delle lunghe mezzore a fantasiare; cosa questa che non ci avvenne che davanti alla *Conca dell' Avemmaria* del Tusquets, e alla *Giornata di caldo in Sicilia* del Lojacono più di tutti. Ecco: a noi è parso che quella popolazione festante dello *Sposalizio* avesse dentro qualcosa che non era festa, e che il viso parte la velasse, parte la dicesse. Una giovane donna esce di chiesa cogli occhi bassi e mestissima, e un' altra giovane si fa incontro a lei che forse vorrebbe sfuggirla, con un' espressione di occhi ch' è compianto e dispetto e minaccia. È una tradita? Altri sbirciano, più che non guardino; un giovane assiste alla festa, con faccia pallida di trasognato. È un rivale? Gli sposi non li veggono, figuriamoci se odono quel che si borbotta alle loro spalle! le grosse zampogne russano, le pive guaiscono, le botte scoppiano, tre monelli, veri come la vita, strillano sulla balaustrata il loro « Viva! » La sposa sta per attraversare il primo dei tanti nastri color di rosa che le si tenderanno uno dopo l' altro prima di toccare la soglia della camera nuziale. Simboleggia forse così l' antica e fiera Lucania la vita e i suoi inciampi? Tutto ride, canta e schiamazza intorno alla giovane coppia; vi è la gioia schietta e l' allegria venale; si fa un augurio e si stende la mano quasi elemosinando un sorriso od un soldo. Ma lasciate che il corteggio

nuziale passi, e che il villaggio rientri nelle sue case. Di tutta quella festa non rimarrà che un paesaggio desolato di neve sui tetti, di mota nella via, e forse, aliando sotto le finestre illuminate degli sposi, taluno di coloro che sbirciavano con rancore nella folla, o, ancora immobile sugli scalini della Chiesa, il giovane che guardava senza vedere con occhi di trasognato.

Altri si dilunghi ad ammirare l' esecuzione del quadro ch' è pieno d'aria, di luce, di vivacità e di colore; altri noti lo studio soverchiamente minuzioso nella disposizione dei gruppi, e la ricercatezza un po' pretenziosa dei contrapposti, e il paesaggio un tantino trascurato, e gli effetti di neve accarezzati sino a diventar *maniera*; per noi il fascino che emana dal dipinto del di Chirico è tutto morale, e quando il bagliore delle sue tinte si è dileguato dagli occhi nostri ci rimane in fondo all' anima qualcosa che non sappiamo spiegare, come il ricordo lontano d' un segreto che abbiamo sorpreso, d' una storia mesta, parte confidataci, parte indovinata, che ci ha fatto sorridere e piangere.

***

Anche Michetti aggruppò sugli scalini di una chiesa una popolazione festante, e le diede sfarzo pittoresco di vesti, vivezza di carni e scintillio d' occhi meridionali. Ciascuna di quelle rosee Abruzzesi, ha scritto sul viso il pensiero che l' ha guidata: esse sono là accosciate sulle ginocchia per veder passare la processione del *Corpus Domini*. Nessuna ha un segreto da rivelare; appena le vedete, le comprendete. A casa hanno forse lasciato la vecchia madre malata; forse a taluna il marito lesina l' amore od il pane; ha una ganza, e le ritorna la sera dall' osteria pieno di vino,

vuoto di quattrini e brutale; fors' anche a un' altra il damo è infedele, o l' ultima visita alla villa del *signore* le fece nascere in fondo all' anima qualcosa che non è ancora rimorso, ma è già sgomento. Eppure, guardatele: non un pallore, non una contrazione di segreta angoscia, non un solco di lagrima in quelle serene trasparenze d' incarnato sano. Hanno il viso della festa come hanno l' abito della domenica. Testoline piene di vita, occhioni neri e profondi, che accarezzano o provocano, con una preoccupazione — quella della processione, e un sentimento, quello di sapersi stupendamente belle e di compiacersene. Della vita non rappresentano che solo l' istante che l' artista immobilizzò in loro. Una vecchia prega; una madre attira a sè per acchetarlo co' baci uno de' grossi bimbi, nudi e paffuti, precedenti il Santissimo in un' orgia di polpe; le monachelle si coprono il volto colle mani e traguardano nelle dita aperte con una malizia così compunta da far dannare il san Girolamo che sta rimpetto, se la tinta cancrenosa del corpo nudo e stecchito non attestasse la putrefazione incipiente; la folla delle inginocchiate guarda a voi come se sapesse che la state a guardare; chi sparge fiori, chi s' urta coi gomiti, chi ricambia un motteggio. Un accordo mirabile di atteggiamenti e di espressioni, ma un pensiero solo; un inno alla beltà e alla giovinezza, cantato da mille voci all' unisono con una nota che si continua e non si risolve.

Michetti è il pittore della forma; le sue Abruzzesi egli le ha dipinte con lo stesso talento plastico con cui Barbella ha modellato le tre sue della *Canzone d' amore*; in entrambi la stessa preoccupazione di dare le parvenze della vita fisica, nell' atteggiamento che la traduca meglio e la manifesti all' occhio con maggior evidenza. Per la bellezza del corpo, di quella bel-

lezza ch'è freschezza di carni, vigoria e salute, in tutti due più che una passione, un culto. La stecca dell'uno e il pennello dell'altro passano sulla creta e sulla tela come una mano di donna che accarezza. Non amano il dolore perchè stravolge e corruga, o contrae — perchè deforma; e di pensiero infondono nella loro creazioni quel tanto che nell'uno dà morbidezza alle carni, e nell'altro accende le pupille e imporpora le gote.

Della composizione del quadro di Michetti chi ci legge sa quello che pensiamo. L'occhio cerca invano la figura e il gruppo principale su cui posarsi senza che gli accessorii lo attirino e lo distraggano; la processione ch'è pure il soggetto del quadro, fatta tutta di velature, di forme vaghe e indeterminate, si sospetta appena attraverso il fumo dei turiboli agitati, il quale del *Corpus Domini* non ci lascia veder altro che un baldacchino sfarzoso. Più che sul gruppo uscente dalla chiesa, l'occhio si fermerebbe in quell'aureola d'oro di santo bizantino dipinto sulla facciata della chiesa, o scenderebbe, attrattovi dal prestigio del colore, sulle testoline che gli sòrridono a' piedi, così incantevolmente belle e così mondanamente poco divote se... se non preferisce la soave figura di donna che l'artista pose inginocchiata a destra, e che basta da sola a farci comprendere ciò che il Michetti può fare nel genere di pittura che noi amiamo.

Aggiungete che i particolari di questo dipinto sono veramente maravigliosi; che se talvolta il pennello passa sulla tela con spezzature di bozzetto, vi batte quasi sempre pieno di colore, con tocchi arditi i quali danno alle figure rilievo ed espressione di persona viva. Quante sono quelle figure, voi potreste staccarle dal gruppo e farne altrettanti quadri: individualmente esse sono complete.

Questo è il pregio ed insieme il difetto della tela della *Processione*. É un poema fatto di episodi stupendi; ci si sente dentro una foga giovanile, un' ispirazione potente e una fantasia splendida: in poche parole, con tutte le sue impazienze, le sue negligenze e le sue audacie, il temperamento d'un grande artista.

VII.

Non è più il villaggio delle nozze e della processione; le giovani montanine hanno perduta la vivezza d'incarnato che splendeva sulle loro guance quando le vide e le ritrasse con tanto amore Francesco Paolo Michetti, nè serbano più orma del pensiero che stampò sulle loro fronti così intelligenti e simpatiche Giacomo Di Chirico; i volti si sono fatti gialli con rughe livide, illuminate da un lampo d'occhi sinistro; il sorriso è falso come di chi odia e ha paura. Persino l'infanzia non è più ingenua, nè chiassona, nè spiensierata: i bimbi, concepiti nell'ira e nello sgomento, nascono con cere terree, occhi maligni, e carni flosce di sessagenari: a cinque anni s'insegna loro a mentire, a dieci odiano, a venti uccideranno.

Il villaggio sembra deserto. Gli uomini sono sulla montagna; le donne filano nelle loro casupole, nè parlano che ricambiandosi quelle lunghe occhiate meridionali più eloquenti della parola, e anche più discrete. Taluna piange silenziosa; un' altra sogghigna. alcune confortano, o levano ai cielo sguardi pieni di rancore. Qualche volta trasalgono e tendono l'orecchio: è un passo, è un calcio di fucile battuto sull'uscio, o è un segnale noto, un fischio, un grido, un canto. E allora s'alzano con ansietà diversa, pallide sempre. Se è l'uomo che aspettano, gli serrano convulse le braccia al collo guardandogli sopra la spalla, dietro a lui, con

sospetto; se è un soldato, non potendo freddarlo, gli sorridono e gli parlano tutte le parole con cui si tradisce.

Michele Cammarano scelse uno di questi istanti, e fattone un quadro, ci scrisse sotto un nome sinistro: *Un covo di briganti.*

Chi non vide la tela immagini una stanzaccia terrena' iutonacata d'un bianco sudicio, e nel fondo una scaletta di legno che mette alle stanze superiori. Le sedie rovesciate, i cuscini del letto gettati in un angolo, quattro donne con le braccia legate dietro le spalle o ai polsi, un ufficiale che interroga, tre bersaglieri che, coll'arma al piede, assistono all'interrogatorio, e altri due che salgono la scaletta di legno, vi dicono che in quella stanza si entrò per sorpresa, che vi fu lotta, e che le donne affunate hanno nascosto qualcuno — un fratello, un figlio, un marito — l'uomo o gli uomini che i soldati cercano.

La *mise en scène* è fatta con un talento di esposizione, un' abilità nell' atteggiare i gruppi, un'arte di contrapporre luci sfacciate a chiaroscuri misteriosi, che molti scrittori di drammi invidieranno sinceramente al pittore napoletano. A una prima occhiata, voi comprendete la bassezza, la demoralizzazione, l'abbrutimento ch'è il brigantaggio.

L'ufficiale è seduto, e, coll'indice levato in atto di minaccia, interroga un fanciullo. L'ufficiale sa che quella casa è ricettacolo di briganti; alle pareti stanno appese le selle dei loro cavalli, in un angolo alcune armi non celate a tempo. Non possono esser fuggiti, perchè le vie alla fuga vennero chiuse tutte; sono dunque nascosti, ma dove? — Questa è la domanda che l'ufficiale indirizza al fanciullo;... tra i briganti nascosti ci fosse anche suo padre, deve rispondere, deve denunziarlo, deve colle sue manime innocenti

dargli la prima spinta al patibolo — e guai se tace o se mente.

Le donne sanno dov' è il nascondiglio, ma si lascerebbero fare a brani piuttosto che dirlo. Due delle legate si ricambiano un' occhiata; un' altra in piedi, appoggiata al muro presso la scala, sbircia con guardatura felina l' ufficiale e il fanciullo, tutte tre hanno negli occhi un' espressione strana d' intelligenza perversa, di sicurezza provocante. Una sola mostra nelle contrazioni del viso l' ansietà affannosa: è vecchia. Ella si china verso il fanciullo con intensità di sguardi che nessuna parola può significare. Il fanciullo non la vede, perchè le volge le spalle, ma sente il fascino di quelli sguardi, e pensa ed esita e tace.

I tre bersaglieri, non curiosi, non impazienti, staccano col loro schietto tipo di soldato sulle linee tormentate del gruppo principale nel quadro.

Come effetto di dramma, ci pare d' averlo detto, la gran tela di Cammarano è stupenda — ma se vi si pensa, l' impressione che se n' ebbe si muta in altro sentimento ch è triste, perchè è umiliazione, disgusto, e pietà insieme.

E la cagione è, o ci sembra, questa.

I sei bersaglieri del quadro sono quelli della meravigliosa *Carica*; essi danno la caccia ai briganti con la stessa bravura con cui nell' altro bellissimo quadro del Cammarano si slanciano a baionetta spianata addosso agli Austriaci. Diremo di più: nell' oscuro guerra d' insidie, d' agguati, di sorprese e di tradimenti che si combatte contro il brigantaggio, l' eroismo è maggiore, perché fatto non solo di coraggio, ma anche di ripugnanze e di abnegazione. Una necessità durissima s' impone, e la disciplina ha esigenze imprescrittibili. Tutto ciò lo comprendiame come si comprendono le sciagure che, a discuterle, non si al-

leviano. Ma farne argomento d' un quadro a dimensioni straordinarie, e profondere un tesoro di talento e d' osservazione a dare la consacrazione dell' arte grande, seria e vera a una triste scena di brigantaggio, no, sinceramente, questo non lo comprendiamo. Quelle donne brutalmente affunate saranno le peggiori scellerate, ma sono anche madri, sorelle, mogli degli uomini che si perseguitano — sono donne e sono ignoranti. Mettetelo a capo della sua compagnia, e in altro campo, quell' ufficiale, e non lo umiliate sino a torturare un fanciullo. Vedrete con qual' espressione diversa egli guarderà innanzi a sè. E i sei bersaglieri che paiono così stanchi e così annoiati!... fate squillare la tromba, e vedrete come guizzeranno i muscoli allentati dei loro visi, e con quale impeto si slanceranno alla carica gridando: « *Savoia!* »

Ma in un covo di briganti, sono tristi e attristano.

***

La famiglia fu nella Mostra odierna, larga d' ispirazione agli artisti. Le gioie della maternità sono state ritratte in tutte le dimensioni, dall' alto al basso della scala sociale, nel salotto e nel tugurio.

Del solo Luigi Busi abbiamo tre quadri, nei quali le gradazioni del sorriso materno sono studiate in tre fasi successive, quante appunto ne corrono dalla culla alle dande, dal vagito alla parola.

Nella *Visita alla puerpera* Busi aggruppò tre donne, una vecchia e tre giovani, intorno a un neonato. La donna attempata sorregge il cuscino sul quale il bimbo dorme i suoi primi sonni; due delle giovani si chinano sul dormiente con un' espressione carezzosa; la terza volge il capo verso la puerpera, come a dirle: « É un angioletto! » Questa, pallidis-

sima, guarda dal sofà in cui si adagia, e risponde all' ammirazione affettuosa dèlle amiche con un sorriso ch' è un' estasi. Nel fondo, a destra, spicca vigorosa di forme e di colore, una contadina, sul viso della quale il pittore pose il risolino metà orgoglioso e metà soddisfatto di tutte le balie che hanno marmocchi belli, sani... e ricchi da allattare.

L' esecuzione del quadro è un tantino manierata, e la tinta vinosa della tappezzeria s' intona male colla soavità della scenetta intima, ideata con gentilezza d' affetto,

La seconda tela, s' intitola *I primi passi.*

Busi i primi passi al suo bimbo glieli fa muovere sopra un sofà. Il piccino, levato allor' allora dalla culla, oscilla sulle gambe mal ferme, mentre la mamma, china amorosamente verso di lui con tutta la persona, gli stende le braccia e lo attira a sè. — Di questi *primi passi* nella Mostra odierna ne abbiamo contati oltre la mezza dozzina, alcuni carini assai come quelli del quadretto del Nono di Venezia, altri brutti addirittura, e mostranti auche troppo il lattime ch'è nel soggetto.

Seguono, le *Compiacenze materne.* La stessa madre del puerperio e dei primi passi, come appare evidente non solo dalla somiglianza delle tre figure di donna dipinte dal Busi, ma dalla riproduzione perfetta della veste bianca guarnita di rosa, quasi a manifestare la continuità morale del concetto mediante quella affatto materiale dell'abbigliamento. La è una madre in tre edizioni uniformi, non escluso il colore della copertina: questa mamma della terza edizione sorregge il suo piccino, che ormai ha passato l'anno, mentre stende le sue manine disopra allo schienale d'un seggiolone, e spinge innanzi i labbrucci per dare il primo bacio alla prima amica.

Sono tre scene, tre episodi dello stesso poemetto intimo, svolti con una cura di particolari torturati sino alla minuzia. Ci vedete un'ispirazione modesta e timida, e il pennelleggiare circospetto di chi calcola tutto e non arrischia nulla. Pittura piccina, ma attraente ed onesta.

Del Gutterboch abbiamo l'*Amor materno*: una giovane contadina ed un bimbo color di rosa; di Girolamo Induno, una *Scena di famiglia*: un bimbo color di rosa e una giovane contadina. Noi a questa madre dell'Induno preferiamo di molto il suo *Amatore di antichità*, non foss'altro per la bella testa piena di carattere, e a tutte le mamme che si estasiano nella loro cornice dorata, la lieta e prosperosa donna che Giuseppe Sciuti rallegrò di tre figliuoli freschi e sani come lei facendole splendere sotto l'epidermide tanta purezza di sangue, e brillare negli occhi uno di que' sorrisi che innammorano della famiglia e solo le madri felici hanno.

***

Che la *Madre* dello Sciuti sia un marzapane di donna legittimamente orgogliosa di figliuoli iscritti nello stato civile, si comprende anche di più se le si pone di fronte il *Figlio naturale* di Michele Tedesco da Moliterno. Nella tela vedete effigiata una giovane donna seduta in un giardinetto, con sulle ginocchia un bimbo di pochi mesi. Veste abito modesto di merinos, e un'espressione mestissima le illeggiadrisce il volto, non bello ma piacente. Poco discosto da lei, una fanciulla con aria di viso svegliata, guarda sospettosa oltre il giardino, probabilmente sulla strada che gli corre dappresso divisa da un cancelletto di legno, e spiegato prestamente uno sciallo, fa l'atto di coprirne il piccino e nasconderlo ad occhi indiscreti.

Il concetto era arrischiato, nè facile la dimostrazione. Tra un figlio naturale ed uno legittimo non ci corre diversità materiale apparente, poichè fra i mille malanni che fanno incresciosa la vita ci si è risparmiato almeno quello di dover nascere *vistati* e col bollo. La illegittimità del povero piccino, il Tedesco la dimostrò nelle due teste di donna così espressive, nel dolore concentrato dell'una, e nella mossa piena di vivacità apprensiva dell'altra. Da tutto il quadro spira, una tristezza profonda d'isolamento: quel giardino è come un'isoletta perduta nel mare burrascoso della città; quella giovinetta ci va di soppiatto, all'alba o sull'imbrunire, e vi gusta per breve ora la gioia amara d'esser madre, lei che, fuori di quella casetta appartata, è ancora la *signorina*. Lo ripetiamo: per comprendere la Madre del Tedesco bisogna porla mentalmente a riscontro della Madre dello Sciuti: in questa l'orgoglio della maternità, che si manifesta quasi provocante persino nell'abbandono della persona e nelle forme opulente; nell'altra, il sentimento materno vivo del pari, ma chiuso nel cuore come un'umiliazione o un rimorso.

Non abbiamo parlato del bimbo; ma si capisce che il piccolo egoista dorme saporitamente il sonno senza pensieri de' figliuoli legittimi. A sei mesi basta la madre: basta anche a vent'anni.

***

Il quadro del Tedeschi non è il solo che manifesti spiccatissima la tendenza della pittura moderna a trattare argomenti sociali.

Gaetano Esposito di Salerno dipinse una povera fanciulla, intenta a raccogliere le maglie della calza. Il catalogo la segna, col titolo: *Una figlia della colpa.*

L' artista volle dimostrare nei lineamenti angolosi della fanciulla, nella tinta livida, screziata di erubescenze cutanee, nelle mani grosse e nodose, nei capelli setolosi, lisci, tendenti al rossiccio, e stretti a codino sulla nuca, nella veste di lana grossolana e a rammendi, e soprattutto nell'ambiente freddo d'isolamento ch'è diffuso nel quadro, le conseguenze di quel brutto fatto che nei romanzi e ne' drammi si chiama: « un momento di oblio. » Ci si sente dentro un'aria rinchiusa e malsana d'ospizio di trovatelli che stringe il cuore; — e per poco che il *verismo* faccia un passo più oltre, si va al deforme.

Attanasio Notale, di Catania, pose una popolana, probabilmente una moglie e una madre, ad origliare presso le spranghe d'un parlatorio di prigione, in un vasto e squallido cortile, dove le grosse inferriate raccontano una triste storia di *Lagrime e delitti.*

Mancini Antonio dipinse, con non minore intenzione di *verismo*, ma con pensiero più alto, i *Figli dell'operaio.*

Lintonazione di queste tele è plumbea; la direste un misto di nebbia e di fuliggine, che le rende monotone e poco attraenti all'occhio. Hanno inoltre il torto di voler dimostrare troppo, con un mezzo semplice assai ma che crediamo inefficace: quello di far grigie tutte le miserie e tutte le birbonate. Nella vita se ne fanno di altri colori.

E anche nei quadri.

Per esempio: la birbonata di cacciar di casa i proprii figliuoli, con un «*Andate a guadagnare*» accompagnato da una frustata, il prof: Raffaele Tancredi l' ha fatta di colori azzurro, rosso e marrone; la gigantesca e pingue contadina la quale, impugnato lo staffile, troneggia in cima alla scala e minaccia cogli occhi aggrottati la figlioletta che piange, ha una tinta appetitosa di caffè e latte — molto caffè e poco latte.

Aggiungete che i piccini hanno gli abiti della festa, che la casa pare agiata, e che nel fondo lo sguardo corre allegro su d'una stesa di campagna verde e ben coltivata.

Il professore Tancredi fa del socialismo all' acqua di rose, e imbelletta le miserie umane con un lusso di tavolozza, di cui le anime troppo sensibili gli devono essere riconoscenti.

***

Pochi pensano che il sentimento vibra sotto una pressione morale anche lieve, purchè si sappia mettere il dito nel tasto, sfiorandolo appena tanto da svegliare la nota che dorme.

Immaginate una casa rustica isolata nella campagna. Dalla scalcinature dei muri cadenti vedete il nero della lava vesuviana. Fuor della casa, nessun indizio della vita interna: la porta, colla serratura e gli arpioni irruginiti, ha immobilità di lapide sepolcrale. La persiana della finestra, arsa dal sole, cade a brandelli penzolante dalle funi uscite dalla puleggia. I fiori del davanzale sono avvizziti; la gabbia appesa al muro è vuota; sul tetto cresce l'erba: nell'interno il cammino non fuma. Questa è la casa.

Lui veste la camicia rossa del garibaldino: ha ancora in mano il sasso col quale, dopo d'aver invano pronunziato un nome, e chiamato e gridato, picchiò con disperazione alla porta svegliando l' eco sconsolata del vuoto, che gli rintronò ad ogni colpo nel cuore come martellate sulla bara di persona amata.

Uno sconforto profondo è in tutta la sua persona; le braccia cadono lungo i fianchi, le spalle si curvano come sotto un colpo. Egli si volge per allontanarsi dalla casa deserta più stordito che rassegnato.

Quel povero giovane sperava forse che la vecchia madre ne avrebbe ansiosamente aspettato il ritorno, e le sarebbe corsa incontro a braccia levate oon un grido di gioia? O il grido doveva uscire più acuto da un cuore più giovane, il passo doveva sentirsi attraverso la porta più celere, e l'abbraccio, accarezzato col pensiero lungo il cammino, più vigoroso, più stretto, più lungo? Era una madre o un'amante la donna alla quale il povero garibaldino sperava di poter raccontare, tra un sorriso e una lagrima, la storia delle battaglie combattute, dei pericoli corsi, e del dovere santamente compiuto?

Sono domande coteste alle quali non potrebbe rispondere che Alfonso Simonetti, lui che ha dipinto il quadro e vi scrisse, come sul marmo d' una tomba: *Ogni speranza è morta.*

Per conto nostro, non gli domanderemo nulla, perocchè la fantasia ama queste vaghe indeterminatezze, come ama le linee che sfumano negli orizzonti sconfinati in cui spazia.

VIII.

Chi ci legge sa ormai che i quadri i quali ci piacciono veramente sono quelli che più hanno pensiero e più ne destano; che cominciano nella tela e continuano in noi.

Avvi chi ama le composizioni farraginose; altri s' estasia davanti alla vivacità chiassosa del colore, alla purezza irreprensibile e fredda della linea; il volgo va matto de' particolari curati sino allo scrupolo: della ruggine d' un chiodo, d' una crepa sul muro, dell'orliccio nero d' un vaso di porcellana scheggiato, di un' allumacatura sulla vernice lucida o sul marmo levigato d' un tavolino, e di cento altre inezie di una

scuola che oggi si spaccia *verista*, come anni sono la pretendeva a fiamminga, e non riuscì finora a darci altro, con maggiore o minore esattezza di riproduzione materiale, che delle costose fotografie colorate.

Sarà una debolezza, ma noi amiamo tutto ciò ch'è pensato e fa pensare; che colpisce l'imaginazione e parla al cuore come gli parla la nota musicale, senza precisione di linee, nè determinatezze di contorni, con un motivo che ne sveglia mille, e ha in fondo all'anima nostra ripercussioni ed oscillazioni infinite; come gli parla Beethoven co' suoi poemi sinfonici, come non gli parlerà mai la *romanza* e il *duetto* a parole cantate di nessun Maestro.

Ciò non vuol mica dire che non ci piacciano le *romanze*, o che siamo nemici giurati de' *duetti*, specialmente quando sono cantati bene come quello delle *Rondini Migranti* del pittore Rinaldi di Milano.

È un *duo* d'amore, fra soprano e tenore, in un vagone di prima classe.

Lui veste con eleganza così pretenziosa ed è pettinato con tanta grazia da invogliarvi a chiedergli subito l'indirizzo del sarto e del parrucchiere. Che tesoro di stiratrice è la sua! come il solino inamidato si rovescia con garbo sulla cravatta artisticamente annodata, scoprendo il bottoncino d'oro che lo unisce alla camicia fresca di bucato! La pezzuola di seta che fa capolino dalla tasca laterale dell'abito ha un vezzo di civetteria irresistibile; e uno dei guanti che gli è caduto par che dica: « guardatemi! mi hanno messo qui con una preoccupazione d'indifferenza piena di malizia: guardando me, ammirerete lo stivale di lui ch'è perfetto, il tappeto del vagone ch'è soffice, e lo scaldapiedi così stupendamente vero da sentirne il tepore. Se vi avanza tempo, fermando la vostra attenzione sulla lastra di ottone della sacca da viaggio,

vi leggerete inciso il nome di colui che ci ha ritratti dal vero con un sentimento di *confort* schiettamente inglese.

Lei veste con non minore eleganza un abito da viaggio che non le fa un grinza, e il velo azzurro del cappello le svolazza intorno al capo con intenzioni di aureola.

Lui, con una mano sul cuore e l'altra fra le due manine di Lei, giura: « *Un' eterna fede — Un indomato amor* ».

Lei leva due occhioni sentimentali al cielo... di velluto rosso del vagone: « *A testimon t' invoco — De' giuri suoi!* ».

In fondo, attraverso i vetri, i pali del telegrafo sogghignanti con rigidità maligne in un cielo bigio invernale.

La locomotiva urla, sbuffa... e fischia.

Sono due amanti o due sposi che fanno il viaggio di nozze? Dove migrano le due rondini colle piume lisciate e tagliate all'ultimo figurino? Nessuno lo sa, ma nemmeno lo domanda. Il vagone ci assorbe; i suoi cuscini sono così elastici, così morbidi le pareti imbottite, e d'inverno, co' piedi sullo scaldino, ci si deve schiacciare un sonnellino così gustoso!...

E vedete stranezza d'*impressionista!* C'è lassù in alto, nella sala XI, una tela bislunga, con sopra dipinta una fanciulla dal viso bellissimo e spirante modestia, ferma davanti a una vetrina di modista; e a fianco di lei una vecchia di cui non vedete che la grinza maligna e il sorriso pieno di tentazioni disoneste. Orbene, quella fanciulla e quella vecchia di Roberto Resinelli ci hanno fatto fantasticare più assai delle due rondini del Rinaldi; e cercando il numero nel catalogo, quando vi leggemmo: *Buon consiglio,* non sappiamo per quale associazione d'idee abbiamo pensato a Shakespeare. « *Onesto Jago!* » I consigli della vecchia impudica devono esser *buoni* come Jago era *onesto.*

***

Luigi Bianchi, di Milano e Gaetano De Martino, di Benevento sfiorando appena il tasto del sentimento, seppero cavarne una nota ineffabilmente soave.

Il Bianchi ritrasse uno studio di pittore; pose sopra un cavalletto un ritratto di vecchia signora, e davanti al ritratto, seduta, una giovane donna, bella di quella bellezza ch'è bontà di cuore e gentilezza squisita di memoria affettuosa. Il quadro è intitolato: *Povera mamma!* ma del titolo non c'era veramente bisogno, perocchè cotesta esclamazione di dolore voi la *sentite* intera e profonda nella figura della giovane donna, la quale, tutta raccolta nell'angoscia che le gonfia gli occhi di lagrime, affisa il ritratto della madre morta. Quel viso di donna addolorata, cui forse nuoce la vivezza sana dell'incarnato, esercita un fascino tale sull'occhio del riguardante da non lasciargli vedere che come accessori incresciosi le altre due figure della tela: il marito della giovane signora, e il pittore.

Povera mamma! e se anche la vostra è morta, lasciandovi nel cuore uno di que' vuoti che non si riempiono, vi allontanate dal quadro con una mestizia dolce, assorti nella vibrazione della santa memoria che si è ridestata.

***

Che cosa ha detto mai quel mazzolino di fiori gialli alla bionda e pensosa Pompeiana del De Martino? Una giovane schiava entrò e posò que' fiori di malaugurio su d'una scranna davanti a lei, che vi tiene gli occhi immoti come se vi leggesse un dolore. Vi legge ella la conferma di un'infedeltà sospettata? La sua per-

sona ha la posa stanca di sconforto di chi ha il cuore malato e s' assorbe interamente, isolandosi dalla vita esterna, in un pensiero angoscioso. La luce che piove da un finestrone del fondo irradia d' una tinta dorata il suo viso pallido, e ne profila con rilievo mirabile il braccio sinistro abbandonato sul ginocchio, la spalla destra denudata, e tutta la linea del corpo, il quale, attraverso le pieghe morte della bianca tonaca, s' indovina bellissimo. Il canto morì fioco come un lamento sul labbro delle quattro schiave che, accoccolate sul pavimento marmoreo e addossate al muro, non osano levar gli occhi, ma pensano: voi sentite che pensano ai fiori gialli del mazzolino. L' altra schiava che l' ha recato si volge sull' uscio, tra curiosa e commossa. La bionda Pompeiana non le vede; l' anello che la legava all' esistenza loro si è spezzato; il mondo è per lei racchiuso tutto in quei fiori; essi le parlano co' colori, ed ella li intende, e dispèra, e s' accascia, e vuol morire.

Colui che nella sua tavolozza trovò il segreto di rendere viva all' occhio tale e tanta intensità di pensiero; d' isolare nella luce e nell' aria profuse tale e tanta profondità di dolore, è un artista.

***

E artista nel vero significato della parola abusata è Raimondo Tusquets, sebbene sul viso abbronzato delle due villane alla *Conca dell' Ave Maria* non ci sia riescito di vedere nemmeno il principio del cupo romanzo che altri vi ha letto correntemente.

La composizione è semplice.

Due vigorose villane sono alla fontana; una ha empito la brocca, e fa l' atto di adagiarsela sul capo e andarsene; l' altra ha messo la sua sotto il filo

d' acqua che spiccia dalla conca, e s' appoggia al margine col corpo un tantino piegato sul braccio sinistro, un po' stanca e molto pensierosa.

A che pensa?

Noi ci siamo seduti davanti alla bella e meditabonda ragazza, e, con una gamba accavalcata sull' altra, abbiamo aspettato che un lampo degli occhi profondi ci rivelasse il segreto del suo pensiero.

Si ha a dirlo? Con tutta la buona e ferma volontà di scoprir buio nel cuore della fanciulla, siamo rimasti proprio mortificati vedendo che sul nero luminoso delle due pupille passava e ripassava un bel pezzo di giovinotto che le voleva bene, e al quale lei ne voleva altrettanto. Di tutto quello spavento d' amore tradito e di suicidio vagheggiato nel fosco pensiero nemmeno l' ombra sulle due labbra che hanno brividi di bacio nè in quel sorriso che accompagna mentalmente una parola mormorata allor' allora all' orecchio con voluttà di carezza.

Nella tela è mirabilmente diffusa la mesta dolcezza dell' ora vespertina. Il fondo opalino del cielo, le nuvole sparse, digradanti dal bianco al nero, secondo che le illumina l' ultimo riflesso del sole appena tramontato o le abbuia la notte; il luogo alpestre e solitario; la conca muscosa dalla quale l' acqua scaturisce con riflessi d' acciaio brunito; il pensiero della solitudine nelle tenebre vicine che preoccupa una delle villane; l' inconscienza e insieme il sentimento dell'ora e del luogo nell' altra; il contrasto della vita fisica e della vita morale — tutto ciò è ideato con fantasia di poeta, con intuizione profonda del dramma; è vero, è vivo, è parlante agli occhi, all' immaginazione, al cuore, con evidenza maravigliosa.

C' è il sentimento della natura fisica e quello della natura morale, squisiti del pari; questo s' impone, ma

non soverchia; tutti due si fondono, si spiegano, si completano. Dove altri avrebbe dipinto un paesaggio per averne il pretesto a mettervi due figure, o viceversa, Raimondo Tusquets ideò queste in quello, e fece scaturire dal loro contrasto l'unità dell'espressione e dell'impressione. Egli ha dipinto il giorno che muore e l'amore che nasce; il cielo che s' abbuia e il cuore che s' illumina; le nubi vaganti nello spazio e il pensiero fisso in un oggetto, e gettò nel contrasto una nota d' apprensione egoistica, una preoccupazione fredda e positiva attraverso la fantasia inconscia ed appassionata. Ne usci un quadro stupendo per *complessività* d' impressione, il quale merita l' encomio concorde che gli fu reso da chi lo analizzò freddamente nella linea e nel colore, e da chi al par di noi lo comprese, vivo, vario ed uno, nell'idea e nel sentimento.

***

Le due villane della *Conca dell'ave Maria* hanno ricondotto il nostro pensiero al villaggio, alle sue feste e ai suoi lutti.

Siamo, a vespro, sulla piazzetta d'una chiesuola di campagna, in un giorno di festa, e *Dopo la benedizione*. Il grosso della popolazione ha sfollato, e sulla piazza, o rasentando il muricciuolo che mena al villaggio, non si vede sfilare che il codazzo delle tarde mamme co' loro piccini, e le comari chiacchierine che aspettano il curato per baciargli la mano, o il sagrestano per averne una presa e scambiare un pettegolezzo. Un vecchio, curvo sulle gambe vacillanti, strascina penosamente il passo reggendosi con una mano al muro, e volge il capo a guardarsi dietro se alcuno lo segue, con un movimento pieno di naturalezza. Due donne si sono appartate dalle compagne, e men-

tre una d'esse accheta il bimbo che piagnucola, l'altra sbircia intorno sospettosa nell'atto di chi si apparecchia a trinciare nella riputazione del prossimo suo senza misericordia. Sulla porta della chiesa altri gruppi o fermi, o avviantisi; un monello che mette in fila sull' orlo del muricciuolo i lampioni della luminaria; un altro seduto sopra un pilastro, e in fondo uno scintillio che si riflette con un bagliore rossigno nei vetri del finestrone: l'altare maggiore in tutta la sua gloria di candele accese.

Questo è il villaggio come lo ha veduto e sentito Pio Joris, di Roma: a noi è sembrato bello di colore, ma un tantino spopolato e poco gaiamente animato in uno di que' giorni in cui il villaggio perde la sua fisonomia abituale, e persino la maldicenza fa tregua e si piglia a braccetto per godersi i moccoli.

Osservatore più fine è il Capone; i suoi fanciulli del *Catechismo al Villaggio* hanno testoline così variamente espressive da ricordarvi l'arte dei contrasti nella quale il De Chirico si è affermato maestro.

Imaginate un buon pastone di prete, tirato su a brodi succolenti dalla sua Perpetua, il quale in un caldo e luminoso pomeriggio estivo spiega in chiesa il mistero dell' *uno e trino* a una mezza dozzina di monelli che non ascoltano, a un altro mezza che non capiscono, e alle mamme e alle sorelle maggiori che ascoltano e.... credono di capire.

Non uno di que' visini intelligenti che non vi dica colla noia, colla malizia colla sbadataggine o coll'attenzione ciò che pensa del prete, de' compagni, di sè e della dottrina cristiana, e che secondo la diversità del pensiero non atteggi anche la persona. Voi comprendete che que' fanciulli sono là e ci stanno perchè ce li hanno fatti andare, e perchè a voler svignarsela dall'abside attraverso la fila delle panche in cui mamme e sorelle

maggiori si sono barricate, c'è da buscare più d'uno scappellotto. In quegli occhietti vedete passare visioni luminose di sole, di cielo azzurro e d'aperta campagna; le mura bianche della chiesuola hanno per loro angustia e tristezza di prigione; le parole del vecchio curato suonano vuote di senso alle loro orecchie con monotono di stillicidio; uno di essi non ci regge e sonnecchia: uno s'industria a distrarsi punzecchiando il compagno; uno, bello sopra tutti, stassene ginocchioni, colle braccia in croce, e ha nel viso quella fissità d'attenzione fatta più di buona volontà che di piacere. Persino il buon prete é un pochino annoiato; voi sentite che egli strascina le parole, infilandole una dietro l'altra con la regolarità di una macchinetta montata per il Catechismo. Aspettate che s' alzi e vedrete che anch'egli tirerà un fiatone e sorriderà quando quei monellucci gli sgattaioleranno fra le sottane a pigliare la partita a birilli e il saltamontone interrotto.

E un bel quadretto; un po' secco di colore, un po' grigio, con qualche particolare negletto, ma bene ideato e che ne promette molti altri e migliori, perchè il Capone è giovanissimo, e ha la passione dell'arte.

Un altro giovane che dà di sè bellissime speranze è Francesco Santoro, Anch'egli, come Michetti, ama ritrarre i costumi della sua Calabria. La tela rappresentante il *Lutto in Fuscaldo* ha l'evidenza sconsolata della scena intima che raffigura. Una stanza, un letto fatto e vuoto, una donna angosciata, alcune amiche che la confortano, altre raccolte in una preghiera mentale — niente altro, eppure un dramma straziante. In quel letto è morto il capo della famiglia, la donna che s' addolora è una vedova; è anche una madre. L' occhio si ferma a lungo sul letto, su' fiori che vi hanno sparso, sulla crocetta che hanno posata sul capezzale. Il dramma incomincia là; nella

sua materialità fredda e brutale; ci vedete, ci sentite la mancanza della persona cara che vi ha chiusi gli occhi nell' ultimo sonno; c' è l' impronta del corpo suo; i guanciali e la coperta vl raccontano la smania febbrile che agitò il morente; la rimboccatura gualcita del lenzuolo serba le traccie delle braccia che vi si stesero, delle mani che la brancarono nelle contrazioni dell' agonia, e vi s' irrigidirono. Il letto non lo si disfà; è ancora là come *lui* lo ha lasciato; il sno corpo vi si disegna ancora nel vuoto; quel vuoto il pensiero della vedova, degli orfani, de' parenti, lo riempie; è l' immagine fisicamente sensibile che più ricordi *lui* vivo agli occhi se non al cuore; gli occhi vi si fissano avidi di coteste angosce; più tardi basterà l'amarezza delle memorie; più tardi ancora, la mesta dolcezza de' rimpianti.

Chi ha fatto scaturire tanto sentimento da una breve tela, non irreprensibile di disegno nè di colore ha dato di sè tale promessa che sarebbe a deplorarsi sinceramente se l'avvenire non la mantenesse intera.

IX.

Se avvi un' accusa che non meritiamo, rimorso che non ci punge, e quello d' essere stati severi cogli artisti giovani. Un po' canzonatori dell' albagia pretenziosa e soddisfatta dell' accademico, il quale non ci sa dare che l' esagerazione della *maniera*, il convenzionalismo della scuola, il vuoto del suo cervello mascherato dalle abilità del mestiere, dei giovani abbiamo parlato sempre con amore, d' alcuni di essi con entusiasmo. Nè fu in noi partito preso d' indulgenza pietosa, come verso i vecchi non fu mancanza di reverenza: nei vecchi abbiamo temuto e combattuto l' autorità e l'esempio; nei giovani acclamato il talento che

si rivelava pieno di promesse, incoraggiato un proposito, salutato una speranza. Tutte le volte che nel quadro abbiamo potuto scorgere il riflesso d'un pensiero e la pulsazione d'un cuore giovane, ci siamo fermati davanti a questa manifestazione di vita, l'abbiamo raccolta, espressa, segnalata agli incresciosi o ai distratti con un giudizio ch'era sentimento d'artista, e non sicumera, spesso pretenziosa, di critico.

Questo abbiamo fatto, e continueremo a fare, sebbene altri, ingenuamante sollecito di scemare autorevolezza alle parole sue per negarla addirittura a coloro ch' ebbero il torto grande di precederlo nelle impressioni e di manifestarle, avesse sentenziato con sprezzatura asmatica di pensiero e di frase, che la letteratura non aveva il diritto di giudicare dell' arte per la semplice ragione che non la valeva. E, per conto suo, lo ha provato.

Impressionisti incorreggibili, diremo il bene e il male come lo sentiamo, oggi specialmente che queste nostre corse vagabonde attraverso l'Esposizione ci hanno condotto innanzi ad alcuni dipinti di giovani, nei quali attraverso le stranezze abbiamo in parte scorto, in parte indovinato, l'ingegno.

Perchè s' intende che solo con chi ha ingegno si può essere utilmente severi. Con chi ne difetta, con coloro nei quali l'errore della vocazione si complica d'una questione di pane, la severità sarebbe senza scopo, e si commetterebbe la peggiore delle crudeltà, quella di chi irridesse le gambe sbilenche in uno sciancato, o la deviazione della colonna vertebrale in un gobbo.

***

Se guardate a' quadri dei giovani con intento più serio che non sia quello di distrarre l' occhio, v' ac-

corgete subito d' una tendenza che va diventando mania infantile: quella del bozzetto.

Gli schizzi di Fortuny hanno fatto scuola: lui morto, prima che ci desse tutta grande quant' era la misura del suo talento, si levò dal cavalletto l' ultima tela incompiuta, si staccarono dalle pareti dello studio i bozzetti, e rovistando con curiosità febbrile, più bottegaia che artistica, nei cartoni, vi si trovò dentro un tesoro di schizzi fantasiosi.

È questa l' ultima miseria, e non la minore, degli ingegni grandi o promettenti. Prima che l' erba cresca sullla fossa del poeta, gli si stampa a commemorazione l' ode inedita, l' epigramma scipito, il sonettuccio mediocre: l' epistolario verrà dopo, e se egli non ha pensato da vivo a scriverlo colle virgole a posto, se non ha lacerate la polizza di pegno e la lettera compassionevole colla quale elemosina cento lire a un amico, il meno peggio che gli può capitare è d' essere presentato in camicia da notte alla posterità curiosa e maligna. L' ombra del povero Heine informi.

Gli schizzi di Fortuuy a Parigi si vendettero a ruba; erano idee sparse, incomplete, appena segnate· il profilo d' una fanciulla, la testa d' un vecchio, uno studio dal vero, una posa, un' aggrondatura, un sorriso, un pensiero. Per lui che aveva il soggetto vivo nella fantasia, quegli schizzi non erano altro che germi, ossature di creazioni maravigliose; — per lui ereno gli embrioni del quadro; pe' suoi imitatori sono il quadro.

In Francia questi pittori da bozzetto li hanno battezzati col nome d' *intenzionisti.*

Sotto un' intenzione di sole al tramonto, un' intenzione di laguna, completata da un' intenzione di gondola — si fa dello Ziem autentico. Un' intenzione di foresta

sotto un' intenzione di cielo, e sul primo piano una intenzione di palude — si parodia Diaz. Un intenzione di padre provinciale grasso che mormora all' orecchio di un' intenzione di bella ragazza qualcosa che la fa arrossire e sorridere sotto un'intenzione di velo nero,— Fortuny e del migliore.

I giornali assicurano che questi quadri degli *intenzionisti* si va a vederli, ma che nessuno li compera e lodano i Parigini d'avere almeno serbato, fra tante buone qualità perdute, il buon senso della borsa.

***

Chi è stato all'Esposizione deve, al par di noi, avervi notato alcuni sintomi d'*intenzionismo*. La malattia è ancora sul principio; non si manifesta colla violenza che deplorano i critici d'arte in Francia; la direste timida, esitante; e siccome il temperamento artistico in Italia è ancora robusto, non farà molta strage: ma la malattia esiste, e per ciò la notiamo.

Un primo sintomo d'*intenzionismo* ci sembrò di scorgerlo nella *Consuelo*.

Guardando la fanciulla spagnuola del Giroux, fasciata stretta di giallo e di nero come una papalina convinta, e ammirandone la testolina espressiva, ci siamo domandati perchè le avessero messo nome *Consuelo*, e perchè il catalogo traducesse *Consolazione*. O che razza di consolazione può esser mai quella d'incominciare con una *intenzione* di bella ragazza per terminare in una *realtà* dolce, ma prosaica, di pane di zucchero ?

***

Nell' *Araldo* e nel *Tamburo* di Attilio Simonetti, è anche più manifesta la tendenza allo schizzo.

L' *Araldo* è un coscritto, impresciuttito come don Chisciotte, e smargiasso come d' Artagnan. A guardarlo dalle spalle in giù, con quella sua lunga spada attraversata alle gambe e la tromba a bandoliera, c' è da pigliarlo per un trofeo d'armi. Egli tiene la mano sull'elsa, e guarda a sinistra dentro la cornice dove probabilmente sono trincerati i nemici o sorge la fortezza cui ha intimato la resa. Le gambe sono in posizione di *walzer strisciato;* un piede si spinge innanzi ardito, l'altro ha fatto di già un mezzo giro sul tacco pel caso che que' della cornice gli diano la risposta di Cambronne, rinforzandola d'una schioppettata.

A destra, nel fondo, si vede uno sprazzo di colore; un gruppo di combattenti: — meno che un'intenzione, un desiderio d'esercito. Il tutto sopra una campagna incolta, verde di vetriolo.

Il *Tamburo* potrebbe servire d'illustrazione al primo capitolo di un romanzo *mousquetaire:* « Nel quale si vede come qualmente un uomo fosse appeso a un tamburo. »

Quel tamburo è più grande del vero; non è un tamburo, è addirittura una grancassa, nè sappiamo come l'infelice che v' è attaccato possa guardare con tanta compiacenza la punta delle bacchette.

Ci siamo lasciati dire che il tamburo è uno strumento musicale, e che se c' è della gente che s' appassiona per un contrabasso, o passa delle ore intere col corpo attraverso le spirali d'un bombardone, si capisce che ve ne sia dell'altra, la quale ami esercitarsi al rullo sopra un terreno cinereo, e sotto un cielo grigio di birra spumante.

Nè basta.

Un apostolo della nuova fede, un *bozzettaio* audace, seppellì una giovinetta sentimentale sotto una mon-

tagna di raso grigioperla, gli dipinse sopra il capo un ombrello giapponese, e l'adagiò in una conchiglia, che potrebbe essere un divano, ma che viceversa è un prato fiorito; e a spiegare l'indovinello, citò Dante, sbranando una terzina della cantica dei due Cognati: » *Quanti dolci pensier, quanto desio !* »

L'intenzione del quadro c'è, ed è evidente. Una testa e un ombrello ; una fantasticaggine amorosa sotto un lenzuolo da bagno; Dante, Francesca da Rimini, e l'idroterapia.

Ma se entrate nella sala XII, e prima di passare nella successiva levate gli occhi « al sommo d' una porta », ci vedrete tanto di che rassicurarvi sull'avvenire degli *intenzionisti.* È un quadro del signor Michelarcangelo Amendola. Il catalogo lo segna con questa scritta: *Un'impressione — Passa la processione.*

A parte la rima del titolo, questo dell'Amendola è un quadro molto curioso.

Imaginate che un artista bizzarro abbia dipinto una processione che passa sulla strada, e una popolazione che la sta a vedere dalle finestre, dai balconi, e dalle terrazze. Passa il gonfalone della confraternita, passano due Cristi, e preti in rocchetto o cappa magna, e frati di tutti i pelami, e congreghe di tutti i colori. Imaginate che il pittore abbia schizzato di vena questa baraonda sacra, e che nella foga dell'ispirazione abbia preso il pennello al rovescio e dipinto col manico ; imaginate ancora che, a quadro finito , continuandogli a bollir dentro il *Deus* della creazione, abbia preso una cornice larga quanto la tela , ma lunga appena la metà, e ci abbia inchiodato il suo quadro. Che n' è avvenuto ? Guardate. Tutta la metà inferiore della tela — la strada—è rimasta tagliata fuori della cornice, così che della processione non vedete altro che un terzo di gonfalone , due terzi di Cristi,

e la popolazione vestita da festa che dalle finestre, dai balconi e dalle terrazze, strabilia a vederli passare così.... decimati.

Siamo alle colonne d'Ercole delle scuole *intenzionista* ed *impressionisia* riunite: non si va più oltre; un passo di più oltre, un passo di più si casca in un secchio di colore, e per fare un quadro si prepara una tela e ci si scaraventa sopra la tavolozza.

Ci assicurano che questi bozzetti, se si vuol comprenderne la studiata gradazione dei *toni* e l'arditezza sprezzante della *macchia*, si ha a guardarli da lontano. E lo crediamo: lontano da non vederli.

***

Abbiamo anche la scuola degli *effettisti*, ma è vecchia; e il pubblico che un tempo ci si appassionava, passa oggi indifferente e distratto davanti agli *effetti* di candela di sego, d'olio o di lucilina.

Michele Lenzi di Bagnoli Irpino poetizzò l'effetto di lume a petrolio, aggruppando intorno alla lucerna una cara famigliola di gente dabbene, la quale segue estasiata il volo sussultante d'una farfalletta inebriata di luce.

La signora Clementina dei duchi Carrelli avvolse nella zona luminosa d'una lampada ad olio la sua bella donna che legge.

Angelo Inganni coll'*Episodio di contadini lombardi* ci diede un effetto di fuoco così ardente, che i visitatori ci passano davanti con precauzione, chiudono gli occhi e affrettano il passo. Immaginate un grosso carbone abbragiato il quale, senza che nessuno ci abbia soffiato sopra, incendia due giovani contadini che si amano. La nonna, egoista, non si move dalla sua sedia: sbircia di sopra gli occhiali, vede i

due poveri figliuoli in fiamme..... e fa la calza. Oh le nonne! Noi ne abbiamo sentito compassione, dispetto, e anche caldo.

Sgraziatamente per gli *effettisti*, dopo il *Rêve de Tartini* si può dir loro: punto e basta!

Ferdinando Ruggieri, di Napoli, tentò niente meno che l'effetto del fuoco infernale, raffigurando sulla tela la leggenda della famosa *Sonata del diavolo.*

Una bella notte, Tartini sognò che il diavolo, entratogli in camera, ghermito colle mani artigliate il violino, gli strimpellasse sulla sponda del letto una sonata così nova così fantasticamenta diabolica, che egli la ritenne tutta nella memoria senza perderne una sola biscroma. e scrisse e suonò facendo andare in visibilio i puhblici che la udivano sgomenti e affascinati.

Il Tartini del quadro dorme il sonno agitato della incubazione infernale; esce mezzo fuori del letto; cuscini e coperte sono sossopra. Il diavolo maestro di musica siede comicamente sull'ultimo bracciuolo di una scranna a' piedi del letto, e dà le sue strappate d'arco con una forza, con un convincimento, con una espressione che molti violinisti gl'invidieranno. È nudo, e affocato d'un rosso vaporoso di luce bengalica: il corpo ha contorni appena segnati che sfumano nella fiamma viva.

Un bel quadro.

***

E abbiamo anche gli *effetti di locomotiva a vapore.*

Tre artisti, con mirabile accordo, hanno aguzzato l'ingegno a indagare quale impressione produca sugli animali l'irrompere d'un treno lanciato a tutto va-

pore; come le facoltà intellettive del cavallo e del bove ne siano affette, e l'*io* del ciuco ne rimanga modificato.

Incominciamo dal dire che dalla generalità delle bestie la grande scoperta della locomozione a vapore è accolta piuttosto male.

Alcuni cavalli di Francesco Mancini non appena odono il fischio della locomotiva e il rombo dei vagoni, si danno a una corsa furiosa, saltando la stacconata, cacciaudosi a mezza gamba nel pantano, lasciando negli sterpi qualche ciocca del pelame d'un colore àppetitoso di cioccolate, nitrendo, sbuffando, springando calci indiavolati. Poco importa loro che la campagna sia così bella, la prateria così verde, l'acqua così limpida, il cielo così trasparente; essi non veggono che l' immane mostro che si avvicina con una rapidità vertiginosa; ne odono la respirazione affannata, il sibilo acuto, e fuggono coll' occhio in fiamme, le narí dilatate, irta la criniera, dominati esclusivamente da un sentimento che nemmeno nel dizionario delle bestie è sinonimo di coraggio.

Valerico Laccetti, di Vasto, mirò a intento più alto; con un colpo d' ala audace, egli s' innalzò alla sfera serena del simbolismo. Pel pittore abruzzese, il treno a vapore che passa cacciando in una mandra di bovi una paura immensa, raffigura la *Civiltä che fuga l' ignoranza*. Noi non sappiamo sino a qual punto i buoi del signor Laccetti possano essere lusingati del simbolo. É certo ch' essi hanno paura, e che lo dimostrano; come è altresì, evidente che se simboleggiano l' ignoranza, la è un' ignoranza grande, grossa, mostruosa, mentre la civiltà che li caccia e gli scompiglia è così piccina!... Niente niente che si fermino la civiltà passerà loro comodamente fra le quattro gambe. Il simbolo resterà intatto e, pur troppo, sarà vero lo stesso.

Per conto nostro preferiamo il ciuco del n. 763, rimasto quando meno se l'aspettava, *Vittima del Progresso*. Il Progresso, s'intende, è anche stavolta simboleggiato da una locomotiva. Il ciuco non simboleggia nulla; è un ciuco puro e semplice; un ciuco giovane e spensierato al quale maggio sorride con tutte le sue promesse, e se trottando tranquillamente colle orecchie al vento fra due binari di strada ferrata, si lascia cascare addosso una locomotiva che lo schiaccerà, egli ha per sè la circostanza attenuante di non averla inventata. Non c'è che l'uomo, il quale talvolta muoia dell'opera delle sue mani; il ciuco mai. E anche questo, nel momento supremo, può avere addolcito di qualche consolazione la sensazione sgradevole che dovette provare quel povero disgraziato quando il convoglio gli fu sopra e lo stritolò. Che la terra gli sia leggera come la critica al quadro.

Nè i drammi delle bestie finiscono qui! L'Esposizione n'è piena. Noi ricorderemo appena un altro ciuco che medita davanti al muro screpolato d'una vecchia casa, sotto un cielo d'ovo sbattuto. Egli fu giovane e amò le liete brigate; aveva il garretto di acciaio e il raglio sonoro. Ma oggi del tempo passato non gli restano che le memorie. Oggi è *Solo!*... solo col suo basto e co' suoi rimorsi.

X.

E ora si corre via lesti, con brevi soste davanti ai dipinti che più ci attraggono.

Gioachino Toma ha dato un tuffo nella pittura lagrimosa. Le sue *Orfane* e la *Ruota dei trovatelli* ci piacciono assai di più della *Messa in casa*, che non ci piace affatto: ne' due primi quadri il colorito è arido, grigio, monotono quanto nel terzo, ma s'intona

meglio al soggetto ch' è triste. Eppoi c' è un pensiero; l' artista lo ha appena abbozzato, ma c' è, ed evidente. Nelle *Orfane*, persino la tinta livida delle fanciulle precedenti il viatico vibra come una nota lugubre nel freddo ambiente di un dormitorio di ospedale. Nella *Ruota* il contrasto fra le due donne di guardia che dormono, e il trovatello lasciato solo a strillare sul letto, è ideato bene. Peccato che il piccino, affagottato com' egli si trova, tronchi l' emozione che nasce con una rassomiglianza indiscreta di *bomboniera!*

Giuseppe De Nigris, il quale seppe gettare uno sprazzo di schietto umorismo nell' *Ultima messa*, dipingendo un somarello di ortolano vittima rassegnata delle convinzioni religiose del suo padrone, nelle *Operaie cieche* smorza la sua attraente vivacità di colore, e s' *ingrigia* nella pittura lagrimosa anche lui, mettendo nei visi un' espressione mesta con dolcezza, la quale fa passar oltre all' intonazione fredda, e a qualche particolare negletto.

Arturo Moradei ci mandò da Firenze un amore di fanciulla, a mezza figura, la quale stringe intirizzita il manico del caldanino di terra cotta, e appoggia alle mani una testolina soave, nella quale brillano occhi pieni di dolore pensoso. Questa *Povera Giginv* dell' artista fiorentino ci ha persuasi anche di più che il grigio non è una condizione essenziale della manifestazione della tristezza... nei quadri.

Un altro artista che non fa *grigio* il dolore e il Gioli, di Pisa. Le sue donne al *Monte di Pietà* hanno la fisonomia triste del luogo. Guardando a lungo quella tela ne avete come il presentimento dei drammi intimi che hanno il prologo o l' epilogo in quel Golgota della povera gente.

***

Eleuterio Pagliano dipinse senza alcun intento sociale, e la sua *Rivista dell' eredità,* con quella profusione di tinte gaie armonizzanti co' visi sorridenti, rallegra l' occhio e lo riposa. Poche volte si è vista un'eredità più esilarante di questa. Le nipoti pazzerelle tirano fuori dai cassoni gli abiti di broccato e di raso della nonna o della bisnonna buon' anima loro; una di esse s' adatta alla vita, e gonfia e sciorina colla mano una larga gonna di seta bianca trapunta di fiori smaglianti; le altre guardano e ridono — come si ride a vent' anni. Un servitore, intento a tirar giù dagli scaffali i vecchi libri e gli scartafacci tarlati, si volge a guardare la scena con quel risolino, mezzo tra il *padre nobile* e il cameriere intimo, che Scribe pose sugli occhi dei Caleb de' suoi *vaudevilles.* In fondo alla sala, un altro domestico mostra a un signore e ad una signora un vecchio quadro di famiglia; e sparsi alla rinfusa sul pavimento, abiti *inquartati,* parrucche, pizzi antichi, scarpe a fibbia, spade, fiori , scatole, e persino una *Gazzetta di Milano,* colla data del 1816, la quale, a giudicare dal taglio degli abiti, dal colore delle stoffe e dai cravattoni enormi, è appunto quella dell' anno nel quale si fece là matta rivista di quella eredità curiosa che il Pagliano dipinse con tanto brio, grazia di disegno e freschezza di colore.

Anche un pittore de' nostri di Napoli, il Tancredi, dopo d' aver tentato con poca fortuna ciò che vorremmo chiamare il quadro a tesi, si provò a ritrarre una scena di costumi antichi, e vi riuscì con lode. I *Galanti a Boboli nel secolo passato,* con quel gruppo di cicisbei che salutano, fanno l' occhiolino, e mandano baci sulla punta delle dita a quella cara e pretenziosa

damina, la quale, nel ricambiare il saluto, si arrotonda un pochino troppo a C maiuscolo, sono ideati ed eseguiti bene, e, come studio di costumi, assai pregevole.

Il pretesto a disegnar costumi del secolo passato l'ebbe anche il milanese Barbaglia nel quadretto raffigurante la *Vigilia della sagra* nel salotto della signora del paese, avanti il pranzo. Un abbatino elegante, tutto nero dalla testa a' piedi, che legge il sonetto d'occasione: una macchia d'inchiostro sul *rococò* bianco dorato dei mobili e delle specchiere.

***

Della tela di Michis, *Frutto di educazione diverse*, abbiamo detto schiettamente ciò che pensiamo.

Il contrasto al quale mirava il pittore milanese l'ottenne con efficacia maggiore la Pajno, di Palermo, con le *Due sorelle*, una delle quali intreccia con vezzo civettuolo un fiore ai capelli, e l'altra ne segue gli atti con uno sguardo lungo, mesto e rassegnato, dal fondo del seggiolone nel quale la malattia l'ha inchiodata. La Pajno pose nei visi il contrasto che Michis studiò nelle vesti. Da ciò la nostra predilezione per le *Due sorelle*, perocchè fra i molti nostri difetti abbiamo anche quello di essere coerenti.

Il Michis espose anche le *Moderne pellegrine:* quattro giovani signore inginocchiati e preganti in una chiesa, un lacchè che le aspetta presso la pila dell'acqua santa, e un signore che gli sta dappresso in atto di affidargli un incarico molto intimo, il quale, se eseguito appuntino, manderà probabilmente a male il pellegrinaggio di una delle sue giovani padrone. A contrasto, una vecchia in un angolo, sonnecchiante fra' suoi cenci. Composizione fredda ed esecuzione sbiadita.

***

Il grazioso con affettazione, che abbiamo notato nelle *Rondini migranti* del Rinaldi, e che minaccia di diventare la caratteristica della pittura lombarda di genere, lo ritroviamo meno leccato, ma pretenzioso lo stesso, nella *Colomba insidiata nel proprio nido*, di Roberto Fontana. Quel giovinottino che si china sulla fanciulla per averne un bacio è così molle, così linfatico, così smascolinato, così poco uomo e talmente figurino di moda per essere uno sparviere, e lei negli occhi così sensualmente cupida per essere una lomba, da non lasciarci comprendere nè la castità del nido, nè il pericolo dell' insidia. In quanto a colore, una vivacità cruda più di cromolitografia che di pittura ad olio.

Dello stesso Fontana ci piacciono assai più le due mezze figure — *Guarda !* perocchè nel dito dell' una che accenna, e negli occhi di entrambe, c' è la parola e il pensiero della parola. É uno studio di espressione, ma è fatto con evidenza e con garbo.

Il *Sentiero periglioso* di Luigi Bianchi figurò in tante Mostre d'arte da non potersene ormai parlare che a rischio di ripetere il giudizio altrui. La montanina che, reggendo sul capo un fascio d' erbe falciate, spinge innanzi esitante il piede sul ciglio di una rupe a picco, ha nell' occhio fisso la vertigine dell' abisso che le sta sotto. Sinora quella viuzza stretta a lama di coltello la si guardava con un brivido ; oggi no, poichè un cartellino sotto il quadro assicura che attraverso quel sentiero da capre, la montanina giunse dove probabilmente l' aveva indirizzata l' artista — al suo compratore.

Giuseppe Castoldi, di Milano, ci diede uno di quei

quadretti di pittura famigliare, nella quale Girolamo Induno è maestro. La sua *Visita alla Nutrice* affoga nei particolari, e l'occhio corre dalla mamma indifferente alla balia inespressiva e al marmocchio insignificante, per fermarsi sul camino gigantesco, sui mobili e sulle stoviglie della cucina villereccia, e distrarvisi.

Nè meglio riuscì il De Gregorio, dipingendo quella vecchiaccia cenciosa che *Aspetta il marito* e si abbrustolisce i polpacci al bragiere, dove il pesce si carbonizza sulla graticola. E il Ponticelli ci piacerebbe assai più se alle graziose ed espressive figurine della sua *Casa del rigattiere* non nuocessero certi effetti di luce falsa, cadente su colori vivaci che non si fondono nè s' intonano, e fanno agli occhi quello che il limone ai denti — li allegano.

***

Attilio Simonetti colla Spagnuola che, *Dopo il ballo.* si sdraia lunga distesa sopra un sofà rosso, rallegrato da un cuscino turchino, incomincia la serie delle donne accaldate, nude, seminude o poco vestite, dipinte a studio esclusivo di polpe, di rasi e di veli. Ha la palma su tutte l' Odalisca del Tofano, la quale, giacente supina sui morbidi tappeti dell' Harem, riposa la testa bellissima sopra un divano, e lascia sfuggire dalla babuccia di raso un piedino ch' è un incanto. L'Odalisca fuma con delizia la sua sigaretta, e così nell' occhio velato come nell' abbandono voluttuoso della persona vedete espresso quel fantasiare proprio delle orientali, fatto di sensualismo, di accidia, di civetteria... e di tabacco turco. Nei particolari notate lo studio minuzioso sino all' affettazione, e una vivezza lucida di colore che ricorda le figurine di Francia.

Poco discosto dall' Odalisca del Tofano, il fiorentino Vito D' Ancona pose anch' egli a fantasiare una donna che diremmo « vestita delle sue grazie » se di grazia ci fosse orma in quella pienezza tutta materiale di epidermide rasata, di fianchi molli e di polpe color di rosa. Questa povera signora, insofferente della canicola, piglia il fresco *A porte chiuse*, e dal viso, sul quale non si legge altro pensiero che quello dell' afa di luglio e nessunissima preoccupazione della camicia da notte, voi comprendete che le porte sono chiuse, e chiuse bene.

Anche Pietro Saporetti di Bagnocavallo nel *Nuovo Atteone* si sbizzarrì a ritrarre il nudo, e ideò un gruppo di bagnanti le quali, all' avvicinarsi di un cacciatore indiscreto, si dipingono di tutti i colori dell' arcobaleno, mettendoci vivo davanti agli occhi un effetto di pudore illuminato da candele romane.

***

Dei pittori veneti che hanno concorso a questa gara dell' arte non possiamo dire, in coscienza, un gran bene. Ai *primi passi* del Nono, idea piccina ma graziosa, accennammo di già, e con lode. Del Coen abbiamo alcuni quadretti mediocri. Quel suo *Giorno di ricevimento* è il convenzionale nel microscopico.

Ci piace assai di più *Lo zucchero al cagnolino*, del Favretti, sebbene riesca a una sdolcinatura come tante altre. Antonio Zona, dipingendo una donna che guarda il suo ritratto, fece cosa volgare, inespressiva, nòn rispondente alla fama che meritamente gode fra i migliori. Davanti alle tele del Dusi e del Nani si passa senza fermarsi. Il Colleoni, che è giovane e dimostrò altre volte ingegno promettente, espose, fra altri suoi dipinti, uno studio di costumi del secolo passato: *Vi-*

sita allo studio di un pittore, e una tela di maggiori dimensioni: *I saltimbanchi*, nella quale l'idea è buona, ma non irreprensibile il disegno, e il colore soverchiamente vivo e stridente.

In complesso, nulla che attragga per originalità e, diremo anche, per serietà di pensiero e di forma.

Il piccino nell'idea l'abbiamo notato in altri quadri: in alcuni è compensato dall'abilità del pennello e dalla grazia dell'espressione. Citiamo fra questi *Le dispiacenze dell' infanzia*, del Chierici, dov' è vera manifestazione di dolore infantile, e il quadretto *Fra due amici* del fiorentino Saltini, che per evidenza, luce e colore ricorda, da lontano, i fiamminghi.

***

La pittura di animali non abbonda, e quella poca non ci parve tutta buona. A dipingere una vacca coll'intento unico di non dipingere altro che una vacca, come faceva Potter, nessuno ci pensa. Abbiamo di già notato che dei cavalli, de' bovi e dei ciuchi si sono fatti simboli, altri dalla pittura di animali sconfinò nel paesaggio con predominio di questo. Sola la Sindici Paca Stuart, pur dando al paese la parte che gli spetta, seppe evitare il contrasto e la prevalenza. I suoi *cavalli percherons e di alagio*, sono lavoretti finiti che attestano studi pazienti. Persino quella certa pastosità delicatissima di miniatura sta bene alle minuscole dimensioni dei dipinti. La *Manovra della guarnigione di Caserta* ci piace meno. Il quadro si allarga. Non è più una semplice pittura di animali: l'uomo, il soldato, predomina. Come scena di vita militare, questa manovra rivela un' osservazione minuta sino allo scrupolo; ma sebbene una manovra non possa avere le concitazioni di una battaglia, ci si sente un po' soverchia la rigidezza fredda e meccanica del *guard' a voi !*

***

Alla volta ventura il paesaggio, e la pittura storica e storica famigliare, incominciando dalla *Giornata di caldo in Sicilia* di Lojacono; perocchè ci sembra che nessun dipinto possa, meglio del suo, condurci dal quadro di genere a quello di paese, esso ch' è l' uno e l' altro ad un tempo.

E faremo punto, lasciando ai molti inavvertiti od obliati intera la stima degli ammiratori loro, e illeso l' onore del catalogo.

XI.

Uno dei dipinti che, insieme a quelli di Michetti e Di Chirico, attirò sino dai primi giorni dell' Esposizione più frequente la folla dei visitatori, è quello di Lojacono: *un giorno di caldo in Sicilia.* Ne parliamo ora che stiam per finire perchè ci pare ch' esso segni preciso il punto nel quale termina la pittura di genere e incomincia quella di paese. Le due carrozze ferme, l' ufficiale che si china con mezza la persona dentro una di esse nella strada aperta, bianca, arsa, calcinata dal sole meridionale; l' altro ufficiale stretto a colloquio con un borghese presso un muraglione che, solo a vederlo, in quell' arsura di cielo e di terra fa sentire riflessi ardenti di fornace; il contadino che, con due spade fasciate, spinge il portone di una casa isolata nella campagna, la quale, a giudicare dal muro in rovina che la ricinge, non è abitata, sono figure complete di pensiero e di espressione, scappate via da un quadro di genere per entrare in un paesaggio maraviglioso che può rimpicciolirle, ma non sino a farne un accessorio, o a dar loro le proporzioni materiali

e morali della *macchietta*. Egli è che dalle carrozze ferme sotto il solleone, dagli ufficiali e da' loro colloqui, e dal contadino che li precede con le spade, voi indovinate una di quelle offese, le quali escludono qualsiasi riparazione di parole: un duello — un dramma. E allora il paese, appunto perchè stupendo di evidenza oggettiva, s' impone, soverchia, distrae dal soggetto, il quale non può essere la riproduzione esatta sulla tela dei fenomeni fisici di una giornata estiva, ma il risentimento profondo che spinge due uomini a battersi, fors' anco ad uccidersi. Fate che l' azione, la quale incomincia e si ferma nel quadro, continui e si compia nel vostro pensiero; che i due avversarii scendano dalle carrozze; che le spade ravvolte siano sguainate in un cortile deserto; che il sangue si sparga; che un uomo cada, e che da quel fondo diafano di aria rarefatta, fra le molte figure a contorni sfumati che lo popolano, si stacchi una piena di dolore, e sia la moglie o la madre del ferito o dell' ucciso — e diteci che n' è allora del paesaggio, e chi pensa più alla Sicilia e al suo caldo?

A questo non mirava evidentemente Lojacono. Egli non badò forse che la *macchietta* avrebbe preso le proporzioni morali che ha nel quadro; volle dipingere un paese, e lo fece — l' abbiamo detto — stupendamente. Quella strada bianca, polverosa, bruciata, la campagna petrosa, desolata, che si allarga a destra e si perde lontan lontano in una nebbia di atomi incandescenti, e attraverso la quale parte vedete, parte indovinate, una città, una popolazione, il mare, e più in là i monti — tutto ciò non è copiato con esattezza materiale di fotografia; non è questa o quella campagna della Sicilia, no, è la Sicilia; voi ne respirate l'aria impregnata di sole, l'afa opprimente di uno dei suoi meriggi canicolari.

Colui che nella tavolozza trovò tale potenza d'illusione ottica si è messo solo con ciò in prima fila tra i paesisti contemporanei, e merita il posto d'onore che concordemente gli fu assegnato.

***

Dopo d'essersi posato a lungo sulla tela luminosa di Lojacono, ed averne sentito le punture dei riflessi ardenti, l'occhio si tuffa con voluttà nel verde fitto del bosco, nel quale Oreste Recchione di Chieti atteggiò *Dafne e Cloe* in un pensiero assorbente d'amore desioso, sotto un albero gigantesco. Tutta la parte anteriore del quadro è fatta bene, con bellissime gradazioni di colore. Le due figure hanno un'espressione che innamora: si sente che l'artista che le dipinse è compaesano di Michetti.

Anche nel *Bosco* di Federico Cortese c'è rigoglio di fronde e freschezza di ombre, con riflessi luminosi attraverso i rami, e vivezza di *macchiette* d'uomini e di animali. Non così nella *Vallata* del Carrillo, tutta roccie ed alberi, senza anima nata che la ravvivi. Il colle a sinistra è bellissimo. L'occhio s'inerpica su per le viottole sinuose, e spazia nella valle. Ma il Carrillo, ch'è uno dei valenti, deve aver sentito meglio di noi la monotonia di quell'azzurro di cielo e di quel verde di fronde in una tela troppo vasta al pensiero grazioso e piccino.

Nè meno monotono riuscì Giuseppe Palizzi; in quel suo intrico verde di tronchi, di rami, di muschi, di liane é di sterpi, il quale dovrebbe essere una qualche parte del bosco di Fontainebleau. Manca l'aria, e la sola luce che rischiara la tela è quella che le piove davanti dal tetto della sala, ricordando la ribalta dei teatri affiocata a notte.

Tela vasta, ma piena di pensiero è invece quella nella quale Egisto Ferroni dipinse un *Ritorno dal bosco.* Il pittore toscano assise una bruna villana sulle fascine raccolte, e la fece china in avanti con mezza la persona nell' atto di allacciarsi una scarpa; sul capo le stese un cielo plumbeo, annuvolato, grave di afa temporalesca. Non di più, nè di meno. Ma quell'afa che precederà di poco l' uragano, e che affosca d'una preoccupazione penosa il viso della donna, voi la respirate. Il quadro è fatto con intenti di pittura seria; solido di colore, e punto levigato.

Di Francesco Mancini abbiamo un *Bosco di Torcino,* a tinte cineree, con un non so che nella disposizione degli alberi, nell' intreccio dei rami, e nelle fenditure dei tronchi annosi, che sa di maniera. Ci piace assai di più la sua *Campagna di Foggia,* con i sei bovi aggiogati, e il pittoresco gruppo di contadini, staccantisi dal terreno incolto sotto una stesa immensa di cielo azzurro. C' è aria e c' è luce.

E a volerla finire coi boschi, ne citiamo altri tre: uno di Cesare Cavaliè, di Bergamo — L' *inverno nei boschi di Germania*, fatto di querce secolari, profilanti i rami neri e sfrondati sulle tinte rosee del cielo in un freddo paesaggio di neve intatta; un altro tutto picchiettato di macchie luminose, raggi di sole filtrati tra il fitto del fogliame, e nel quale il pittore Caronno di Milano pose a passeggiare un cavaliere e una dama del secolo passato; ed un terzo del Ghisolfi, di Barolo, raffigurante anch' esso un inverno nel bosco, con effetti di neve che ricordano il lattemiele.

Maestro a tutti si affermò Domenico Induno, con un quadretto poco più largo d' una spanna, nel quale il desolato paesaggio è animato da un gruppo pittoresco di emigranti, volti con indicibile espressione di rimpianto al tugurio natio e ai monti imbiancati dalla *Prima neve.*

Di Federico Cortese abbiamo altri due paesaggi pregevolissimi: uno studio dal vero in Sant' Arcangelo di Cava, raffigurante un villaggio fra i monti, e le *Rovine di Pesto*, dove i ruderi delle colonne gigantesche si specchiano sopra un' acqua stagnante che ha riflessi bruni di acciaio.

Anche il nostro Alfonso Simonetti si provò nella pittura di paese, e vi riuscì felicemente quanto in quella di genere. Il suo villaggio alpestre, con quel sentieruolo sassoso e ripido che s' arrampica sulla collina, e la catena di monti disegnantisi nel purissimo azzurro del cielo, è un quadretto attraente davvero. La figura della montanina che sale la via colla brocca sul capo; il gruppo delle tre comari che se ne stanno a ciaramellare sedute sul muricciolo che ricinge un vecchio abituro, sono disegnate con amore, e aggiungono la gaiezza del costume al pittoresco del paesaggio.

Un altro dei nostri, Edoardo Monteforte, espose una cavalcata di *touristes* a Pompei. I somarelli trottano allegramente sulla strada arsa, polverosa, bianca di sole, chiazzata dal nero della lava vesuviana. Il Monteforte è giovanissimò, e in questa sua tela ci parve di scorgere le prime promesse di un paesista valente.

Con Giuseppe Laezza entriamo di botto in quel genere che arieggia di molto la fotografia colorata. Il pittore napoletano ci diede due vedute presso il Vesuvio, una scena di pescatori alla Marinella, e un tramonto a San Giovanni di Cassino. Azzurro di cielo, di mare, di monti, con irradiazioni solari abbaglianti; non una nuvoletta che rompa la monotonia del sereno luminoso, non una crespa sul mare, nè una fenditura nera e profonda nel sasso. Anche le figure si risentono di quella esuberanza di colore, ma sono aggruppate bene, e hanno espressione di vita.

Di Castellammare e de' suoi dintorni abbiamo parecchie vedute. Citiamo fra le migliori la *Pianura* del napoletano Raimondo Scoppa, chiusa da monti azzurreggianti d' indaco, con molta trasparenza d' acqua e buon disegno negli animali; e il grazioso paesaggio della Salerno, dov' è intonazione perfetta fra il cielo sfrangiato di nuvole bianche e il giallo di tufo della campagna.

Simone Campanile di Cava dei Tirreni espose una tela raffigurante la *Piana di Salerno*, dove il cielo è cottonoso, migliore l' acqua, e bello il contrasto tra il verde del prato e il biondo delle spighe mature.

La signora Carolina Sacco, graziosa pittrice di fiori, ritrasse con talento di osservazione e studio di prospettiva la *Reale Fagianeria di Capodimonte*, col verde vivace de' suoi palmizi staccantisi dalle trasparenze azzurre e lucenti del cielo.

Silvio Poma, di Milano, espose due deliziose vedute del lago di Lecco, davanti alle quali i visitatori si fermano a lungo attratti dall' illusione perfetta dell' acqua, dell' aria, del monte, della sinuosità della via alpestre, e del rilievo delle sponde, popolate di *macchiette* che s' intonano mirabilmente al paese. In queste due tele, nulla di manierato o che accenni all' aiuto della lente del fotografo; dappertutto aria, dappertutto luce mite di pomeriggi settentrionali, che si riflette con sfumature d' un bigio soave sulla tersa superficie del lago, e fluttua sul bianco crudo delle case e lo addolcisce, sulle asprezze angolose dell' Alpe e le ottunde come un velo diafano di vapori luminosi.

Queste due tele bellissime del Poma non avrebbero riscontro nella Mostra attuale se Guido Ricci non avesse dipinto quelle sue *Rive del Ticino*, chiuse da una catena di Alpi nevose, nè ci avesse messo tanto e così squisito sentimento di solitudine, armonizzan-

dolo colle acque basse e quasi stagnanti del fiume, col greto a tratti asciutto e arenoso, col cielo stagnante anch'esso in una serenità vasta, grigia e, con monotonia mesta, uniforme.

Il *Sile a Quinto* del veneziano Ciardi ha pregi non inferiori di esecuzione, ma vi lascia freddi. Il lago, il monte, il piano, il ciottolo della via, l'albero del bosco e il fiorellino del prato hanno un sentimento che la forma estrinseca, quand'essa non è abilità industriosa e materialità di pennello. É il linguaggio delle cose; esse lo parlano agli occhi e l'anima lo intende.

***

Le marine sono scarse e fra queste appena due o tre degne di nota.

Santoro Rubens dipinse la *Marina di Majuri*, sulla costa di Amalfi. Davanti a una stesa d'acqua calma, bruna di crepuscolo, quattro pescatori tirano a riva le reti. Poco discosto è un villaggio che scende un po' a balzelloni dal monte al mare. Lontano le vele di alcune barche pescherecce con riflessi bianchi sull'acqua unita e senza increspatura di brezza. Dei quattro pescatori, due ci paiono squilibrati, perchè la fune che essi tirano è troppo allentata per reggerli mancando il centro di gravità da cui sono usciti. Ma il cielo, il mare, e il villaggio che vi si specchia dal monte, hanno gradazioni delicatissime, soavità di toni, e fusione perfetta.

Nella *Rupe* di Francesco Mancini, e in quel tratto di mare che la bagna al piede, la prevalenza della tinta violacea offende l'occhio con effetti di luce ricercati e non veri, o eccezionalmente veri. Lo Steffani espose una marina in Normandia, che ha pregi d'osservazione accurata, ma non è delle sue migliori.

Giuseppe Canella mandò da Venezia una veduta del Canal grande coa effetto di luna sui palazzi e sull' acqna a tinte spettrali. Il pittore torinese Alason forzò l' effetto lnnare nella sua spaventosa scena di *Salvataggio*, e lo esagerò addirittura a bagliore di luce elettrica. Vedendo per la prima volta quelle vive fosforescenze cadenti a sprazzo dalla fosca nuvolaglia sopra un mare nero d' inchiostro a riflessi di verde cupo, provate nella pupilla la sensazione stessa che vi farebbe una marina irradiata di sole, guardata attraverso occhiali affumicati.

***

I dipinti di soggetti storici famigliari, nei quali la data o i nomi non sono spesso altro che un pretesto a sciorinare costumi, non abbondano, Fra i pochi, alcuni ci paiono buoni, nessuno ottimo. Nei buoni mettiamo addirittura i *Saltimbanchi a Pompei* del D'Agostino. Una settantina circa di popolani — i volti e i panni li dicono plebe schietta — si affollano intorno a un tappeto rosso. I saltimbanchi che fanno i loro giochi al suono delle tibie, sono tre: uno cammina sulle mani; uno, colle spalle sul tappeto e le gambe in aria piglia l' abbrivo a un salto mortale, un terzo danza sulla corda equilibrandosi con le braccia stese. Ma l'occhio, dopo d' essersi arrestato un istante sui tre saltimbanchi, corre alla folla che li circonda e vi si ferma a lungo. Alcuni di quei popolani assistono allo spettacolo seduti, altri in piedi; tutte le teste sono espressive; ciascuna ha un pensiero. Avvi chi si maraviglia, chi sorride plaudente, chi dubita, chi sprezza o si annoia. È insomma, il popolo studiato e ritratto al modo che lo intende Shakespeare: l'individuo nella massa, tutti e ciascuno.

I pregi di composizione della scena pompeiana del D'agostino spiccano più evidenti se dai *Saltimbanchi* si passa al *Nerone citaredo* del Miola: un gruppo di Romani di Offembach intorno a un Nerone linfatico che canta e s'ubbriaca di vino azzurro. Chi, davanti a quelle fisonomie volgari e agli atteggiamenti teatrali, ricorda il *Plauto?* Ce n'è un riflesso nella *Villa di Orazio,* ma sbiadito assai. Il gruppo degli schiavi che, assetati di vino si affollano davanti all'anfora, ha vivezza naturale di espressione; intorno alla villa c'è molta freschezza di fonte e vaghezza di fiori. La figura segaligna di quell'Orazio di primo pelo che assiste, non visto, alla baldoria de' suoi schiavi da una finestra del primo piano, ci piace meno. Nell'insieme la composizione è graziosa, ma fredda. Gli ammiratori del Miola assicurano che il quadro è bello, perchè le Odi di Orazio sono stupende.

Se al Miola giovò tanto il latino di Orazio, sarebbesi potuto ritentare la prova a benefizio del *Coro antico* del Netti, aiutandolo col greco di Sofocle. Quella lunga sfilata di donne, le quali colle braccie intrecciate girano intorno al peristilio del tempio, a guardarle così com'esse sono, ci paiono secche, inespressive, automatiche. Le direste ritagliate ingegnosamente colle forbici, e messe lì ritte sotto un portico di cartone dipinto. Nella sacerdotessa che sta davanti ai due tripodi, appiedi della gradinata del tempio, scorgete persino una non lontana rassomiglianza con taluna delle popolane nostre d'oggi, soffiante col ventaglio di paglia sulle brage dove abbrustoliscono le gialle pannocchie di grano turco.

Il nuovo principio estetico delle citazioni illustrative, del quadro veduto attraverso il libro, deve altresì applicarsi all'*Agrippina che spia il Senato,* del Boschetto, se vuolsi che l'anacronismo delle fisonomie

moderne — a incominciare da quella lunga Agrippina che nota sulle tavolette le parole pronunziate da un vecchio e focoso oratore davanti a un'assemblea di calvi annoiati — non sciupi la prima impressione che dà il quadro, e ch'è buona.

L'aria affatto moderna de' visi è anche più sensibile nella *Poppea* del modenese Giovanni Muzzuoli. Non sappiamo davvero che Nerone abbia portato mai sulle spalle tozze quel faccione contento di droghiere arricchito, nè che Poppea, davanti alla testa mozza di Ottavia, che uno schiavo le presenta sopra un vassoio, potesse mai richiamare sulle labbra rosee di cinabro tanta e così affettata civetteria di sorriso. Lo schiavo è bello di fattezze virili, di ribrezzo ed insieme d'indignazione repressa. Il dipinto raffigurante *Abramo* e *Sara nella Reggia dei Faraoni* ci piace di più. L'atteggiamento delle figure non è teatrale, e al giovane e promettente artista va tenuto conto di non averci dato i soliti beduini che la nuova scuola francese, da Vernet in poi, studia e copia sotto le tende d'un *goum* di Kabilia per modellarne i suoi patriarchi.

XII.

Col quadro del veronese Zannoni — *Marco Antonio che mostra al popolo romano la veste insanguinata di Giulio Cesare* — si casca di botto nella coreografia. Ricordate la stessa scena, rappresentata dal più grande dei pittori di storia, da Shakespeare? Com'è maravigliosamente aggruppato quel popolo rifatto vivo nell'arte colla sua fisonomia, colle sue passioni, colle sue miserie e colla sua grandezza, assai prima che la dotta e paziente indagine di Niebuhr lo chiamasse alla risurrezione della storia! Nessun oratore, nè antico nè moderno, riuscì ad appassionare la folla, a

farle urlare « *Viva!* » e « *Muoia!* » meglio del Marco Antonio Shakesperiano arringante il popolo. Nessuno è più sinceramente furbo, e sa mettere maggior artifizio oratorio nella commozione.

É forse questo quel Marco Antonio, che a gambe larghe, fende l'aria coreograficamente colle due braccia, e addita ai Quinti la toga insanguinata di Cesare al modo stesso che in una fiera di villaggio, davanti a una folla screziata di tutti i colori dell'iride, il cavadenti mostra le radici del molare divelto? Ma e il popolo? Dell'azzurro, del bianco, del rosso, del plumbeo, affogati in un mare di giallo — giallo di vesti e giallo di case — con qualche testa maschia ed espressiva che vi sornuota.

Giuseppe Sciuti ha esposta *Una festa pompeiana*, dov'è una leggiadra danzatrice che vela le nudità del corpo bellissimo colle procaci trasparenze di un velo; e suonatrici di cetra e di tibia, e convitati non giovani, inghirlandati di rose, con occhi scintillanti del Falerno bevuto e della concupiscenza che nasce co' languori della virilità tramontata. Nel fondo un portico, e attraverso le colonne marmoree, azzurro di cielo e verde di palmizi.

Anche Maldarelli ci mostrò Pompei, ma nel giorno della catastrofe. Egli dipinse una strada, due donne giacenti sul lastrico, un fioco barlume di crepuscolo, e cenere dappertutto, sulla via, nelle vesti delle donne, sulle colonne dei templi, sui cornicioni delle case, nell'aria. Avvi sparsa in tutto il quadro come un'afa pesante di vapori asfittici.

Invece la giovane Vestale sepolta, col corpo arrovesciato e le braccia disperatamente tese al vivo raggio di luce che scende ad illuminarne il viso come un ultimo sorriso della vita, pecca di maniera. Il contrasto del bagliore dall'alto e del buio fitto nel basso,

ci sembra brusco, crudo, e ideato con preoccupazione soverchia dell' effetto. Il viso della giovane sacerdotessa è tutto suffuso di un pallore eguale, compatto, senza gradazioni. Il valente artista ce lo perdoni: quello non è pallore di persona viva, ma giallognolo smorto di cera vergine.

Uno *Spartaco,* stretto in un cerchio di spade e di lancie appuntate al petto, e che soverchiato dal numero cade stringendo la daga infranta e gettando un ultimo sguardo di sfida agli irruenti Romani di Crasso: questo quadretto pieno di movimento lo dipinse nelle ore perdute, a distrarsi dalle noie parlamentari di Montecitorio, un giovane calabrese, l' onorevole Cefalì. Deputato e artista: bel caso!

Un ponte ad archi irregolari difeso da un parapetto di rozze travi sopra un' acqua melmosa; una città sdraiata sul versante di una collina, e una luce grigia di crepuscolo mattutino — *Roma ai tempi di Cincinnato,* del prof. Vincenzo Marinelli.

Suonatori, prefiche in gramaglia, danzatori, saltimbanchi, maschere, simulacri d' Iddii, un feretro, sacerdoti, magistrati, popolo, in fondo il mare — *Funerali d' un console presso Miseno,* del principe d' Abro.

Alla tela del Marinelli nocque l' altezza nella quale fu messa; tuttavia da quel poco che ne abbiamo potuto scorgere, ci sembrò pregevole per effetti prospettivi; a quella del D' Abro recò invece danno la luce sfacciata dell' esposizione, la quale pose a tiro d' occhio certe negligenze non piacenti di bozzetto affrettato.

E con questi è finita per noi la serie non lunga, nè splendida dei soggetti che hanno una certa attinenza colla storia antica. Di Pompeiane che si bagnano a semplice studio di nudo, di pieghe di lenzuola e di trasparenze d' acqua, ve ne ha parecchie; e, una dopo l' altra, digradano nella inconcludenza dell' idea e nel

brutto della forma, giù giù sino al *Cliente di merito*, ch' è una *pompeianata* schiettamente... giapponese.

***

Colla *Benedizione nelle Catacombe* del bolognese Faccioli ritorniamo alla pittura seria. Un vecchio sacerdote, dalla barba bianchissima e dalle guance affossate dai digiuni, stende le mani a benedire una turba prostrata. Le vesti sono dimesse, e i lineamenti in taluni di quei catecumeni congregati appaiono grossolani; sono feccia di trivio, gladiatori, schiavi: ma la fede ardente che splende negli occhi loro nobilita i visi plebei. Avvi in quelle teste come il presentimento del vicino martirio: la luce che scende dall' alto le circonfonde d' un bagliore di aureola.

Saverio Altamura dipinse la *Monacazione di Maria Spinelli*, e pose nel viso di lei un' espressione di dolore rassegnato che la fa viva. La giovinetta, stretta al cuore la piccola croce del suo rosario, volge un ultimo sguardo al fratello e ai parenti: in quello sguardo si legge il rimprovero ed insieme il perdono. Le altre figure scadono al raffronto, e il Pergolesi s' indovina appena fra i suonatori del coro.

Il Dalleani, di Torino, nel *Sebastiano Veniero* reduce a Venezia vittorioso da Lepanto, e il Giannetti, di Porto Maurizio, nel *Tiziano alla Corte di Ferrara*, hanno pennelleggiato due tele calde di colore, le quali si staccano dalle molte scialbe e annacquate come due visi imporporati di salute in mezzo a una moltitudine di linfatici affetti di clorosi.

Citiamo un Milton, del lodigiano Mosè Bianchi, fatto un po' di maniera, ed un Romeo spirante di Clementina Carrelli, dove l' occhio, più che al gruppo degli amanti Veronesi, corre allo sfarzoso tappeto di velluto rosso

frangiato d' oro, sul quale il fiero e appassionato Montecchio si contorce nell' agonia. E se la impazienza di terminare non ci sospingesse, ci fermeremmo assai più volentieri davanti a quella bella testa cruciata di Papa Bonifazio VIII, che il torinese Andrea Gastaldi dipinse a cera sciolta nell' acqua, con sfoggio eccessivo di giallo, di violaceo e d' oro. Nè ci piace meno, per serietà di concetto, il *Marino Faliero*, di Vincenzo Petroccelli; e più la testa energica del giovane cospiratore, con quel suo sguardo lungo, acuminato che s' addentra come un convincimento di fortunata riuscita nell' anima traboccante di risentimento amaro, ma ancora perplessa, del vecchio doge.

***

Luigi Toro espose il suo luminoso *Agostino Nifo davanti a Carlo V*, commessogli dal Municipio di Sessa, che novera con giusto orgoglio il filosofo peripatetico, il commentatore di Aristotele, il consigliere di Carlo V, il prediletto di due papi, Leone X e Clemente VII, fra i suoi cittadini più illustri.

Le difficoltà combattute e in gran parte vinte dal pittore Sessano a rappresentar sulla tela vastissima uno dei momenti importanti della vita d' un uomo di pensiero, dovettero esser tali da sgomentare i più intrepidi. Del Nifo non si sapeva altro se non che aveva pubblicato la bellezza di quarantasei volumi, e in latino; che scrisse di medicina e di astrologia giudiziaria; che difese l' immortalità dell' anima contro gli attacchi del Pomponaccio, e si fece maestro di sensualismo e di sconcezze oscene nel suo libro *De pulchro et amore;* che gli piacevano gli onori, i titoli, la buona tavola e le belle donne; ma che, mercè sua, Sessa, quando nel 1536 vi passò Carlo V reduce dalla impresa di Tunisi, ebbe privilegi e grazie di città favorita.

E appunto accennando a questo passaggio per Sessa, le cronache dell'epoca narrano, che Agostino Nifo, non appena fu presentato all'imperatore, gli si pose a sedere di fronte come a pari suo; e che a Carlo V, il quale di questa sconveniènza si maraviglia notando che i più grandi signori della sua corte non osavano tanto, il *magnus philosophus*, come egli stesso poco modestamente si chiamava, rispondesse: che di signori e di principi lui, imperatore, con una parola poteva farne una mezza dozzina, ma che di filosofi non ne faceva che Domineddio.

Pare che a Carlo V questa burbanza arrogante sia piaciuta assai, se Agostino Nifo, colmo di onori, continuò a pubblicare i suoi volumi in latino, e a far disperare sua moglie.

La scena singolarissima del filosofo e dell' imperatore seduti uno in faccia all'altro come due compari, in mezzo allo stupore dei cortigiani, è il soggetto del quadro. Agostino Nifo è là; nel centro della sala, comodamente adagiato, le mani sui bracciuoli della sua scranna, e gli occhi raggianti d' un sorriso, nel quale è arguzia fine, grande intelligenza e presunzione di sè anche maggiore. Carlo V ha un non so che nel viso, tra l'alterigia e il dispetto, traducentesi in un guizzo di muscoli che arriccia un tantino i peli fulvi della sua barba. C' è negli occhi suoi la domanda, e c' è in qnelli del Nifo la risposta. I signori della Corte, alcuni guardano il filosofo sessano, altri s'ammiccano, esprimendo maraviglia, sussiego nobilesco, indignazione repressa, scherno. Ma la testa di Nifo è quella che attrae maggiormente l'attenzione; in quel suo faccione sbarbato a guancie flosce, nell' ampiezza della fronte e negli occhi lustri, s'indovina alla prima l'uomo dotto, studioso, vano, presuntuoso, e anche donnaiuolo.

La tela che ha molti pregi di particolari — raso, velluto, mobili antichi — è riccamente colorita, forse troppo, con vivezza lucida d'inverniciatura. L'insieme è freddo di tutta la freddezza della curiosità storica che raffigura, e alla quale i tempi mutati darebbero oggi nome di facezia presuntuosa e villana.

Nel *Fanfulla* che abbandona gli ozii monastici di S. Marco per andare a pestar le ossa a que' millantatori di Spagnuoli e Francesi, Roberto Venturi, di Milano, aggruppò tanta varietà di fisonomie fratesche, da uscirne un quadretto pieno di vita. È comicissimo il contrasto della testa chiercuta del frate-soldato lodigiano coll'armatura completa che indossa. Il viso ha magrezza donchisciottesca, e il cavallo di battaglia è cugino germano di Ronzinante.

Michele Tedesco, di Moliterno, espose una *Vittoria di Legnano*, nella quale all'idea ch'è buona non risponde l'esecuzione incerta e sbiadita; il Castellani, di Pesaro, un *Giuramento di Pontida*, tela vasta e vuota, con rigidezze secche di vecchia pittura murale; Francesco Autoriello una *Morte di Coligny*, nella quale è qualche figura trucemente espressiva, sommersa in un giallo d'incendio di fiaccole, di coperta da letto, e di paralume; Raffaele Tancredi, *La gioventù di Ferdinando IV:* un ritorno dalla caccia; il re seduto, in maniche di camicia, colle gambe ancora sepolte negli stivaloni a tromba, mostra ad un gruppo di cortigiani, che ammirano con sorrisi servili, le pernici e i fagiani uccisi. Uno di essi nel fondo, addossato al marmo del caminetto, leva gli occhi dalle carte che ha in mano, e traguarda con disdegno alla scena. È il Tanucci. La regina Carolina, dietro il seggiolone del re suo marito, volgesi per uscire, scoccando dietro sè una lunga occhiata di astiosa e altera diffidenza. In quello sguardo balena come una minaccia

di altre prossime e più sanguinose caccie; le caccie che l'austriaca ama, quelle dei patriotti. Il bresciano Faustini, espone una *Sanfelice madre della patria*, bello, pallido e accentuato viso meridionale, con un riflesso di specchio più ingegnoso che artistico.

***

Di soggetti tolti alla storia contemporanea nella nostra memoria labilissima non sono rimasti che questi tre: *Garibaldi nei Vosgi*, del milanese De Albertis. Il generale cavalca un cavallo bianco e guarda la battaglia; un trombettiere tiene gli occhi fissi in lui nell'atto di aspettare un comando; dietro il generale, il suo stato maggiore a cavallo; terreno di neve pesta, e cielo bigio invernale; — *Vittorio Emanuele alla rivista del Pincio, 1871:* un quadro pieno di figure, di Francesco Sagliano, pregevole sopratutto per il paesaggio; *Il 4 Novembre*: una vasta brughiera; garibaldini e volontarii, procedenti allineati, parte colle manette, parte sciolti, commossi, non prostrati; zuavi pontificii e antiboini colle daghe innestate ai fucili, schernitori, maneschi, ignobili: episodio di storia contemporanea ricordato bene.

I soggetti tratti dalla vita orientale tentarono pochi artisti. Cesare Detti di Spoleto dipinse con molto sfarzo di colore *Un riposo;* Tullo Massarani un *Harem*, e in esso una leggiadra odalisca, con brillante screzio di fiori, morbidezza di tappeti e freschezza di marmi, sopra un fondo cilestrino di turchese; Giuseppe Moretti, *Una strada al Cairo:* la Moschea e il suo svelto minaretto bianco; Achille Formis, un *Angolo della fontana del Sultano Ahmed:* merletto di marmo candidissimo, sotto un cielo senza macchia; Cesare Biseo, di Roma, il *Palazzo di giustizia a Tangeri:* un vec-

chio Cadì assiso su' tappeti al sommo della scala esterna del palazzo; grinta arcigna e diffidente di giudice, su cui leggete la condanna del disgraziato che, in ginocchio al basso della gradinata, si discolpa sotto lo sguardo truce e schernitore d' uomini armati, spiccanti per espressione pittoresca di fogge sul fondo di calce dei muri. Un bel quadro. Ma bello sopratutti quello in cui Alberto Pasini di Busseto, ritrasse il *Mercato del lunedì nella piazza della Moschea a Costantinopoli*, aggruppando mirabilmente una folla multicolore, facente ressa intorno a venditori di stoffe vivaci, armi damascate, vesti scialose, stoviglie, frutta e fiori bellissimi. In fondo la Moschea, e uno stormo di bianchi colombi svolazzanti nel vano delle svelte arcate.

***

Ed ora, caro lettore di tutt' i giorni, tu che, seguendoci in questa corsa attraverso l'Esposizione dell' Arte moderna, sapevi che non pretendevamo insegnare al pittore e allo scultore come si dipinga il quadro e scolpisca la statua, ma solo, negli stanchi riposi che ci misura avaramente il giornale, tradurre una schietta impressione in un giudizio sincero, permettici di toglier commiato da te, perchè abbiamo finito.

Teatro di Musica

ECTOR BERLIOZ

AL SAN CARLO—*La dannazione di Faust*

25 Aprile 1894

Fu un successo schiettamente artistico di pubblico fine, di musica deliziosa, di esecuzione corale e orchestrale, ammirabile.

Metto il pubblico innanzi a tutto e a tutti, perchè alla prova generale di lunedì sera, nelle due o trecento persone che vi assistevano la prima impressione mi sembrò fredda, e, nel suo rispettoso raccoglimento, tale da far temere una stonatura nei grossi ottoni della fanfara che nelle prime rappresentazioni strombetta a fiasco o a trionfo.

Aggiungete che l'udizione d' ierisera non era stata sapientemente preparata da nessuno di quei fervorini che sogliamo prodigare alle mediocrità amiche nostre; che una parte dell'uditorio, forse la più piccola ma certamente la più rumorosa, era andata a teatro, ignara di dover assistere ad un concerto colossale; che la delusione sarebbe stata grande in coloro ai quali

la leggenda drammatica in quattro parti prometteva la varietà dello scenario e le vesti sfarzose; che una *Margherita* senza le due lunghe treccie bionde non si sarebbe capita, e un *Faust* e un *Mefistofele* in giubba e cravatta bianca avrebbero potuto lasciar sospettare la canzonatura; che, infine, quel semicerchio di gente vestita tutta irreprensibilmente e lugubremente di nero come un funerale, la quale non si levava, con la carta in mano, che per cantare, con lo scatto automatico di deputati votanti per alzata e seduta in un Montecitorio musicale, avrebbe tolto gran parte del suo prestigio al lavoro d'arte, ideato, sceneggiato, scritto nella forma teatrale, e per il teatro.

Orbene, bisogna dirlo ad onor nostro, la previsione non si è avverata. Chi vuole avere un'idea del pubblico d'ierisera risalga al tempo purtroppo lontano dei concerti celebri, diretti da Giuseppe Martucci. La stessa attenzione, nello stesso diletto; una finezza eguale di gusto nella manifestazione, fosse essa desiderio di *bis* o sfogo di emozione plaudente. Non un'esitazione nel giudizio, non un segno di stanchezza incresciosa davanti alla scena immobile, all'azione svolgentesi nella nota soltanto, in contrasto con l' inerzia accademica della persona, col comico anacronismo del luogo, del tempo, degli abiti. Sino dalle prime battute la musica imponevasi; l'occhio seguiva nelle pagine del fantasioso poema il frequente mutar della scena, e l'entrata dei personaggi, e il rilievo loro sopra un fondo affollato di villici, di studenti, di demoni, di soldati; l'orecchio s'apriva, lasciando entrare il dramma che si disegnava nell'intelletto, per indi animarsi, muoversi, gioire e soffrire nel sentimento, con le transizioni e le gradazioni più delicate del pensiero che si fa emozione.

Poche volte sentii come oggi così invincibile la ri-

pugnanza a dire gli applausi, i *bis*, le chiamate alla scena, tutto ciò insomma che costituisce la materialità di un successo, compiutosi quasi interamente nello spirito: nè lo farei se per una gran parte, la ingenua, dei lettori della critica da giornale, essa non avesse altro valore che di addizione, o si desse fede maggiore al cronista ormai creditato dal soffietto stereotipo. Fra i pezzi applauditi ricordo, l'Inno alla Pasqua, la Fuga corale, l'Aria di *Mefistofele*, le due canzoni intrecciantesi di studenti e soldati, la Romanza di *Faust* nella camera di Margherita, la Canzone del Re di Thule, la Romanza di Margherita, con quella sua invocazione appassionata de' baci perduti e ricordati, la Danza dei Folletti, l'altra paradisiaca dei Silfi, e la Marcia ungherese, sviluppata e ingrandita da Borlioz a proporzioni epiche sul tema dell'antico canto nazionale di Rakoczy, che insieme alla Danza dei Silfi si volle riudire con un trasporto di ammirazione entusiastica.

Ma l'applauso non proruppe sempre a segnare dov'era più viva l'emozione e maggiore l'intensità del diletto. La quarta parte e l'epilogo, i quali sono un quadro Dantesco dove Inferno , Terra e Cielo si alternano, primeggiarono nell'impressione che rimarrà in noi di concezione maravigliosa. Ma la transizione in essi dall'una all'altra scena è così rapida, e l'unità artistica dei particolari bellissimi, nel grande insieme, così perfetta, da non lasciare che lo spettatore vi frapponga il rumore della sua manifestazione, e la rompa. Dalla vertiginosa *corsa all'abisso*, con dietro l'inferno gioiosamente urlante la dannazione di *Faust*, al coro angelico che canta, nell'apoteosi finale, la salvazione di Margherita, è un succedersi di visioni, ora liete, ora terrificanti, senza soluzione di continuità, legato l'una all'altra con gradazioni di coloriti stupendi,

così che l'ultima pennellata fosca che dipinge il Cielo si attenua, si stempera, si addolcisce in luminosità rosee, vi diventa Empireo.

Chi fa questo sarà un operista più o meno riuscito, ma è tale un potente colorista da non avere un riscontro che nei grandi sinfonisti da cui ci viene. Dei poemi musicali ch' ebbero diretta la ispirazione del *Faust* Goethiano, taluno avrà più efficace l' estrinsecazione del dramma umano, nessuno, dov' esso è fantasia, dov' è evocazione, dov' è visione di un mondo soprannaturale, lo supera. Mai come in questa musica del Berlioz l' orchestra ha rivelato le sue affinità segrete con la tavolozza ; essa ha vivezze, sfumature, lumeggi, trasparenze, contrasti, lontananze nell' azzurro diafano, mutabilità di forme, vaganti in un'impenetrabilità di tenebre misteriose. I due personaggi del dramma di passione che si compie sulla scena ne hanno evanescenze quasi fantastiche ; vi fanno pensare al Paolo e alla Francesca come Dante li evoca nella sua Cantica. Si direbbe ch' essi s' incontrino nell' al di là della vita terrena e sensuale, e che l' amore per cui una morì e l' altro si dannò, sia diventato un ricordo. Cantano dolcemente, senza accentuazione di frase drammatica. Non hanno rilievo di contorni nè mobilità viva di espressione. Sembrano sbiaditi e freddi ; scompaiono nel mondo fantastico che li assorbe. Anche *Mefistofele*, nella personificazione datagli per la scena, vi si dilegua. Esso rompe la tradizione operistica ; non figura nè come frutto nè come ramo nell' albero genealogico in cui, dal Commendatore di Mozart al Cacciatore infernale di Weber, e da questo al Beltramo di Meyerbeer, e ai due Mefistofeli di Gounod e Boito, tutti cinque attestano, nella comunanza dell' ispirazione, l' unicità dell' origine. Noi siamo troppo abituati alla *infernalità* fatta tra di note

di basso profondo e tra di raucedine, perchè ci possa sembrare autentico un *Mefistofele* che canta da baritono.

Ma, parmi d' averlo detto, nel *Faust* di Berlioz non è il dramma umano quello che attrae, e che appassiona. Dopo l' emozione guerresca della marcia ungherese, non appena *Faust* incomincia, sul mantello di *Mefistofele*, la sua passeggiata aerea attraverso il mondo, ha quasi superfluità di commento al poema sinfonico il canto che non dipinga l' Inferno, o che non dica il cielo. *Faust* non c' interessa mai tanto come quando cavalca nello spazio, con gli spiriti ruggenti a' piedi; nè *Margherita* ci commove di più che al momento in cui gli angeli, chini divanti all' Altissimo, ricordando la colpa d' amore, cantano la espiazione.

Berlioz, allora, è nel suo regno. L' ispirazione fluisce; il poema scaturisce dall' orchestra; tutto ciò che nel mondo del pensiero e della fantasia è più inafferrabile, prende magicamente forma, colore, espressione. E si ha la danza dei Silfi, e l' altra dei Folletti, e il galoppo aereo, e la dannazione e la glorificazione de' due che amarono, e in noi l' impressione di concezione grandiosa, d' opera d' arte veramente eletta, fuori delle scuole, fuori dei sistemi, la quale sopravvivrà al gusto mutabile, alla moda effimera, al vuoto della musica nuova del tempo nostro, quanto più fragorosa tanto più applaudita.

ARRIGO BOITO

A SAN CARLO — *Mefistofele*

6 Gennaio 1889

Ero alla Scala di Milano la sera memoranda nella quale il primo *Mefistofele* cadde dalle altezze verti-

ginose del *Prologo in Cielo* in piena *Corte dell' imperatore*, e vi s'infranse. Rimasero, frammenti giganteschi, il Prologo, il quartetto in giardino, tutto intero l' atto della prigione e il Sabba classico. La morte di *Faust* giungeva troppo tardi, attraverso prolissità insopportabili e sfortunate audacie, davanti a una platea irritata, che non ascoltava più, e che scherniva.

Ma nel *Prologo in Cielo* quale trionfo! Io non vi trovo un riscontro che in quello d' ieri sera, quando, alle battute finali del *crescendo* meraviglioso, scoppiò l' applauso lungo, entusiastico, del quale ho ancora ne' nervi la vibrazione, e negli orecchi il frastuono. Com' è indescrivibilmente bello il San Carlo nella imponente manifestazione de' suoi entusiasmi! Il *crescendo* si dovette ripetere. Tre volte Marino Mancinelli, si alzò, pallido, sussultante delle emozioni della sua vittoria, e additò l' orchestra valorosa come il generale i soldati coi quali ha vinto. Fu il momento indimenticabile della serata; l' atomo che *Faust* fermava nella sua fuga; l' amore della dea prima dell' amore della vergine; l' idealità che è sogno prima della realtà ch'è dolore.

La musica del *Mefistofele* non è di quelle che si analizzano dopo una prima udizione. L' impressione che ce n' è rimasta è di opera d' arte elettissima, talmente ardita nel concetto, e nuova nella forma da non avere riscontri nel teatro lirico. In essa i generi si succedono, cospiranti con fusione meravigliosa ad un tutto armonico: l' epopea nel prologo in cielo; la commedia nella festa pasquale sulla piazza di Francoforte e nella scena di seduzione nel giardino di Margherita; la leggenda nel Sabba romantico; il dramma nell'atto della prigione; la lirica nella scena del Sabba classico; e daccapo dramma, epopea, lirica nell' epilogo, quando Faust muore. E tutto ciò senza bruschi trapassi da

un genere all' altro, senza soprassalti, ma con un'arte mirabile di transizioni delicatissime che vi mette davanti agli occhi lo strano e duplice e astruso poema gœthiano in una potente e inscindibile unità di pensiero, di parola e di nota.

Sul primo, quella grande, inaudita e quasi vanitosa audacia di poeta e di musicista vi sgomenta: poi, vinta la prova, ammirate.

Le parti del poema musicale che hanno sull' uditorio una efficacia immediata, lasciando per bellezza schietta e facilità di comprensione un' impressione che non si cancella, sono parecchi, ma questi sopratutti: il prologo in cielo, il quartetto del giardino, tutto intero l' atto della prigione e il Sabba classico.

Nel prologo, dov' è arditezza e grandiosità di concezione beethoveniana, quando i cori invisibili e l'orchestra irrompono formando quell' insieme stupendo di voci e di suoni chè riassume e termina il pezzo, in tutta la vasta e affollata sala fu come uno scatto di entusiasmo irrefrenabile, e lo scroscio dei battimani tale da coprire quello delle voci e degli strumenti.

Nel quartetto, dove da poche note, più che da tutto il *Faust* di Gounod, balza viva nella sua sensualità di fanciulla innamorata la Gretchen del poeta tedesco, a quegli scoppiettii di riso voluttuosamente convulso che troncano il pezzo, con novità di pensiero e di forma, come in un singulto, il pubblico applaudì, acclamò con lo stesso trasporto, con l' unanimità stessa con cui aveva applaudito e acclamato al finale del prologo.

Nell' atto della prigione il contrasto drammatico della situazione fra Margherita, Faust e Mefistofele, dopo l' aria piena di terrori e di angoscie che lo preludia, è reso con tanta verità di passione e di strazio, da bastare esso solo, insieme al quartetto, ad assicurare il successo di tutta l' opera.

Nel Sabba classico, la serenata col quale si apre, e le danze delle Coretidi, e il duetto di amore tra Elena e Faust, sono disegnati con purezza di linee che ricordano l'arte greca, e del cielo dell' Attica le voci e l'orchestrale hanno le tinte calde, i riflessi cangianti e le trasparenze luminose.

Aggiungete l'aria di Mefistofele nell'atto primo, quella così detta « del fischio » così originale e caratteristica, e il successivo suo duettino con Faust, tutta grazia ed eleganza di comicità mozartiana. Queste parti del poema musicale furono comprese, gustate, ammirate di primo acchito; lo spettatore le sentì nel fondo dell'anima sua; non le discusse prima, non le accettò poi: gli s' imposero con la bellezza schietta.

Le altre parti, la domenica di Pasqua, dove la nota è colore di dipinto fiammingo, il Sabba romantico e l'epilogo, dove la nota è più idea che sentimento, e la leggenda o il simbolo soverchiano il dramma al quale, in teatro, lo spettatore è da troppo lungo tempo abituato, trovarono l'intelligenza più restia, l'impressione meno immediata, il plauso meno caloroso. E anche noi sentiamo il bisogno e insieme il desiderio di riudirli, comecchè ci paia sin d'ora che Arrigo Boito non stampi in essi meno profonda l'orma della potente sua individualità artistica, e dell'ingegno suo altissimo.

MARIO COSTA

ALLE VARIETA' — *Histoire d'un Pierrot*

18 Novembre 1894

Incomincio dicendo ciò che importa soprattutto a quella parte del pubblico che ierisera non potè assistere alla prima rappresentazione della pantomima, di

cui i signori Bessière e Frappe, due francesi ordirono il canovaccio sul quale Mario Costa profuse i ricami d' una musica deliziosa.

Fu un grande successo, senza neppur l' ombra della preparazione soverchiatrice, bottegaia, antipatica; un successo di cosa nuova che, un po' alla volta, passa dall' attrattiva della curiosità alla commozione e trionfa.

Sul primo, poteva temersi che questo genere di spettacolo fosse inteso al rovescio, che l' occhio, intento all' azione della scena, saltasse sprezzantemente di sopra l' orchestra, e distraesse l' orecchio. Il rischio era grande, ed anche deplorevole, perocchè la pantomima, quale la ideò Mario Costa, più che gesticolazione convenzionale di mimo, è opera geniale di musicista, tutta eleganza, tutta grazia, tutta sentimento.

Il rischio c' era, e si corse. Alle prime scene, la mimica attrasse quasi esclusivamente. Alcuni particolari musicali dell' atto bellissimo non furono apprezzati quanto meritavano. In quella pienezza sbalorditoia di pubblico pigiantesi nella sala bianca e luminosa, non tutti intendevano che, diversamente dall' Opera, l' azione del palcoscenico era fatta esclusivamente per commentare il dramma svolgentesi nell'orchestra; che il gesto precisava la nota; che si mimava una sinfonia. Solo a volte, a guardare in giù dall' alto dei palchi, scorgevasi che nel fitto degli spettatori della platea si trasaliva come di sorpresa. Ricordo la dichiarazione d' amore, così timida, così ingenua, così appassionata, di *Pierrot* a *Luisette*. La musica diceva quella timidezza, quella ingenuità, quella passione. La gesticolazione pareva voce. E allora gli occhi di tutti si distraevano dalla scena e correvano diritto all' orchestra. Da quel mo-

mento l'orecchio si fece più attento. Si era compreso che il piccolo e commovente dramma aveva i suoi sorrisi, le sue lagrime, tutte le emozioni sue negli strumenti. Al palcoscenico si tornò a guardare, ma come in un programma. E da cotesta inversione d'attenzione e di diletto scaturì ierisera il successo crescente, affermantesi da un atto all'altro, e che, durante l'ultimo, diventò ovazione.

Tutta la Napoli che va a teatro andrà a vedere, ma soprattutto a sentire, questo drammatico atto terzo, nel quale la pantomima assorge all'artistica altezza dell'opera.

A cominciare dal preludio orchestrale, dove è incastonata la soave mandolinata del primo atto, e che venne fatta ripetere; dall'apologo dei colombi, pagina mirabile di musica descrittiva che si volle udire tre volte con una triplice esplosione di applausi entusiastici, alla scena finale di riconciliazione fra *Louisette* e *Pierrot*, dopo la quale si dovette rialzare non sappiamo più quante volte il sipario in uno scoppio insistente di *bis*, non una finezza che non fosse notata, non un'intenzione del compositore che non fosse compresa, non un effetto di emozione che non venisse pienamente raggiunto.

A questo quadretto finale, che ricorda i più celebri nella pittura di genere, e nel quale vibra la nota caratteristica del talento musicale di Mario Costa, fatta di gentilezza e calda di passione, si va per gradi, con un senso raro delle proporzioni e della preparazione ingegnosa. *Pierrot* buon figliuolo, *Pierrot* depravato, *Pierrot* pentito, la musica lo disegna e lo colorisce in ciascuna delle situazioni morali; lo vedete sulla scena, ma lo sentite nell'orchestra, dalla quale ha la verità umana che il plasticismo del ge-

sto mimico rende quasi meccanicamente con mobilità di fantoccio.

E la commedia si alterna al dramma, e i caratteri vi si profilano con fisonomia propria e distinta. Voi meravigliate che il giovane maestro, il quale fu un tempo il Bellini un po' monocordo della canzone, mostri una così varia valentia di disegno, ed abbia tanta ricchezza di colori nella sua tavolozza. Egli tratta i particolari, così comici come drammatici, con facilità disinvolta di operista, passando dall' uno all'altro mediante sapienti gradazioni di tinte nella transizione delicatissima. La maggiore intensità degli effetti suoi egli la ottiene senza sforzo e senza gonfiature. Mai un frastuono, mai uno strombettio; non una sola di quelle vuotaggini foniche, che vorrebbero essere affermazione di dottrina, e sono semplicemente rumore. Il quartetto, come nella dolce musica nostra del settecento, predomina. L' onda melodica fluisce limpida, senza divagare nell' astruso, senza toccare i bassi fondi della volgarità e intorbidirvisi.

Tutto ciò a chi iersera applaudiva con entusiasmo la pantomima. fa domandare: Quando l' opera?

CRISTOFORO GLUCK

AL TEATRO NUOVO — *Orfeo*

25 Giugno 1889

Sulla scena modesta del Teatro passò iersera il soffio largo, possente, risanatore dell'arte grande. Davanti ad esso, tutto ciò che era piccino, gretto, triviale, scomparve. Chiudendo gli occhi per non udire altro che la musica, ingrandendone con la fantasia le proporzioni, dando alle danze le seduzioni rovinose dell' alta coreografia, e al paesaggio greco,

alla visione del Tartaro e degli Elisi, una magia di tavolozza pittorica che gareggiasse con quella musicale, il teatrino diventava un teatrone : sentivate San Carlo.

Bisogna che risalga alle mie impressioni prime musicali perchè ricordi, a riscontro, una simile vivezza di emozione in una eguale intensità di diletto. Ho, in quasi tre ore di fascino, compreso, sentito in fondo dell' anima il grido entusiastico del pubblico milanese che, ora è un secolo e mezzo, pasciuto di cabalette, ingozzato di fioriture, nauseato dalle *arie di baule*, incretinito dalla virtuosità petulante dei cantanti e della buaggine rassegnata dei maestri, dopo aver assistito a spettacoli scenici senza situazioni, senza caratteri, senza dramma, si estasiava davanti all' *Artaserse*, nel quale Cristoforo Gluk disse la prima parola dell' arte nuova che rivelava.

È vero che iersera, al Nuovo, c' era gente la quale, andata in teatro per udirvi Gluk, vi aspettava Offembach ? Non so , ma questo posso dire, che la malia cominciò sino dalle prime note, quando attraverso al coro dei pastori che inghirlandano la tomba di *Euridice*, *Orfeo* getta l' interruzione di quel suo grido nel quale è tanta dolcezza, ed insieme, nella espressione, tanta vivacità di dolore. Non ho udito mai, nè in quell' appello desolato a *Euridice* , nè in tutta la lunga aria di *Orfeo* che la segue, nella quale Gluck pose così dilettosa varietà di lamento, una eguale semplicità di espressione « la nobile semplicità » cui, mirava il grande compositore, e ch' è, come il nudo greco, il modello della bellezza eterna.

E l' emozione soavissima crebbe , crebbe , crebbe , ad ogni scena, ad ogni frase, ad ogni movimento d'orchestra che scolpiva con purezza e precisione di linea la situazione del dramma, ad ogni nota che diceva

la passione della parola, sino a che, nei due meravigliosi, indescrivibili quadri del secondo atto, quello dell' Erebo e l' altro degli Elisi, e nella scena in cui *Orfeo* riperde *Euridice*, diventò entusiasmo.

Ho veduto questo pubblico, che del dramma non ricordava che una parodia buffonesca, questo pubblico al quale della mitologia ellenica, dov' è tanta profondità di senso e grazia di simbolo, si era fatta una scempia canzonatura, interessarsi ad una quasi *cantata*, intramezzata di ballabili e a tre personaggi; di cui due — *Euridice* e *Amore* — appena delineati, e seguirne lo svolgimento, dall' elegia al dramma, dal dramma alla lirica, con una continuità di attenzione, di commozione, di diletto onde segue di rado le peripezie dei melodrammi truci, lagrimosi, violenti, farragginosi, oggi in voga.

Non fo la storia della musica, e nemmeno quella del suo compositore. Dell' una e dell' altro potrei scrivere quando il *Deus* che non fece a me i dolci ozii della critica, mi lasciasse il tempo occorrente al saccheggio. Sapevo come Gluck intendesse il dramma musicale; quali erano le pietre angolari del monumento imperituro che innalzò all' arte nuova, iniziato con l' *Artaserse*, proseguita con l' *Orfeo*, recato quasi a termine con l'*Alceste*, incoronato con eleganza squisita di grazia attica nell' *Ifigenia in Tauride*, dov' è una tempesta famosa, una tempesta modello, che, a proposito della tempesta cipriota e Verdiana dell' *Otello*, qualche critico indiscreto volle ricordare.

Sapevo anche dell' altro: sapevo sino dove si estendesse, circa all'espressione drammatica con la musica, la complicità del Calzabigi, il librettista dell'*Orfeo*, con Gluck; come la nuova corrente d' arte che ne derivò fosse antipiccinista e antimetastasiana; come entrambi mirassero a spogliar l' opera italiana dal rigoglio

frondoso della virtuosità spadroneggiante, assorbente, dei *chicchirichì* cari al pubblico, che la soffocavano; a fare che poema e musica, parola e nota, diventassero una cosa sola, progredienti nell' interessamento della scena, nella semplicità efficace della frase, senza che lo sviluppo venisse interrotto da un solo pensiero che non fosse azione e nell' azione.

Ho, persino, sott' occhio la lettera dedicatoria dell' *Alceste* al Granduca di Toscana, nella quale Gluck esplica il suo sistema, e che dovrebbe essere il catechismo artistico dei maestri nuovi, come comincia ad esserlo dei vecchi che si ravvedono.

Tutto questo, poco o molto, che sapevo iersera, ho veduto nella sua attuazione splendida. Me n'è rimasta l' impressione di cosa mirabile, grecamente pensata grecamente eseguita. É una passione, direi quasi serena, senza trasporti violenti, senza bruttezze di contorcimenti veristi. Fa pensare al pittore che copre il viso dolorosamente stravolto di Agamennone nel sagrifizio d' Ifigenia. L' Averno stesso non ricorda nulla di quanto ci narravano dell' Inferno nostro, tranne che nei diavoli rossi e cattolici di cui lo ha popolato riccamente l' impresa. Eppure la musica descrive meravigliosamente il luogo, dice potentemente il dolore e la disperazione. E abbiamo chiarissima la visione di ciò che il poema altissimo ha voluto rappresentare.

É miracolo d' arte; e chi lo vide compiersi coi mezzi scarsi dei teatri piccini, aiutati da un coraggio e da una buona volontà a tutta prova, non lo dimenticherà mai, certamente.

Dell' esecuzione dirò appena questo; che la signorina Giulia Ravogli, rappresentando *Orfeo*, per azione e per canto si mostrò artista nell' alto significato che raramente si dà alla parola. Nella sua voce melodiosa, calda, intonata di mezzo soprano vibra il sen-

timento; nella mobilità espressiva del viso, nella correttezza del gesto, nella nobiltà del portamento, spicca la linea classica ch' è nella musica. Quando *Orfeo*, cerca fra le ombre quella di *Euridice*, gli occhi suoi ebbero speranze, ansietà, scoramenti che la parola non sa dire. Il pubblico allora. e prima e dopo, fece alla giovane e intelligente e valorosa artista una festa di chiamate alla scena e di applausi.

RUGGIERO LEONCAVALLO

SAN CARLO — *Pagliacci*

15 Gennaio 1893

Tra i drammi musicali appartenenti alla evoluzione verista, dopo *Carmen* e *Cavalleria Rusticana* nessun afferra così fortemente il pubblico e lo costringe a gridare la sua commozione tragica. L' impressione è tanto più schietta in quanto che, per giungere alla tensione estrema della fine, il dramma attraversa, nel suo eccletismo elegante, il campo ormai esausto della vecchia opera.

I *Pagliacci* dovettero, nella mente e nel cuore di chi li scrisse, nascere in un atto solo. Tutto l' atto primo, sino al momento nel quale *Canio* scopre l' infedeltà della moglie *Nedda*, non è che un lungo e convenzionale, sebbene ingegnoso, lavoro di preparazione al secondo. Il compositore vi afferma una coltura musicale che ci lascia freddi, ed una facoltà di assimilazione che ci costringe a ricordare. Ch' egli. musicalmente almeno, siasi *ispirato al vero*, non appare mai, a cominciare dal prologo che questo afferma. Chi iersera non si lasciò trascinare, con la generalità del pubblico, dalla frase larga e sonora, svolgentesi nella ricchezza pomposa dello strumentale, deve aver sen-

tito la crudezza dell' antitesi fra il personaggio grottesco della vecchia farsa, i sentimenti ch' egli esprimeva e la musica che cantava.

Il contrasto al quale ho accennato è evidente in tutto il primo atto. Fatta eccezione dell' entrata in scena dei *Pagliacci*, e delle poche note in cui si disegna, in un' amarezza minacciosa di sogghigno, il profilo di *Caino*, i pezzi che seguono mancano di carattere. La musica dice la passione senza tener conto del personaggio nel quale la passione si manifesta. *Nedda*, *Tonio*, *Silvio* cantano il loro amore, così diverso, egualmente, con una preoccupazione esclusiva del pensiero musicale, della forma, della eleganza. L' attore scompare dietro il cantante, e tutti due, dietro il maestro.

Lo stesso coro, così detto « delle campane » che non si volle riudire malgrado le insistenze pericolose degli ammiratori indiscreti, per la genialità stessa de' suoi sviluppi, stacca nell'insieme come un pezzo a parte, quasi a dirvi qual è la musica che il compositore ama di più fra le parecchie che egli ricorda. Solo all'aria di *Canio*, dopo la breve ed efficace invettiva di lui contro *Nedda*, si entra nel dramma dal quale non uscite più sino a che l'emozione non vi sia troncata dalla duplice coltellata della catastrofe. È il dramma della scena, è il dramma della vita, procedenti, nel loro contrasto di finzione e di verità, con fusione ammirabile. L'applauso entusiastico onde venne accolta l'aria cantata dal De Lucia con sentimento squisito, sarcasmo e dolore insieme, segnò il punto nel quale la convenzione finiva. Da quel momento il pubblico sentì di trovarsi nel vero ambiente: tutte le sue incertezze cessarono; l'applauso proruppe senza contrasto; il successo fu grande, e fu schietto.

É vero: quel secondo atto, dopo il preludio nel qua-

le l'orchestra svolge il tema del prologo facendo pensare alle violinate mascagnane; dopo la graziosa serenata di *Arlecchino* che si volle riudire, quel secondo atto ricorda la scena finale della *Carmen*, ma solo nella situazione, più particolareggiata, più violenta nella sua progressione tragica, e non nel suo svolgimento. Il contrasto fra l'azione finta e l'azione vera, il ritmo molle e dolce del minuetto del settecento, misto alla frase vibrante, declamata, della musica del tempo nostro, riesce ad un effetto non forse nuovo per chi ricordi una delle opere meno fortunate di Gounod ed una fortunatissima del Ponchielli, ma che la drammaticità irruente della situazione rinnova.

Tutta questa parte dell'ultimo atto, dall'entrata in iscena di *Canio*, per chiunque non porti in teatro bell'è fatta la sua teoria, fu una manifestazione di talento drammatico, nella quale si disegna sin d'ora se non una personalità, certo un'attitudine. Nell'atto che precede, Leoncavallo mostrò una larghezza di coltura musicale, attestazione più di studio che di sentimento. Le impressioni che ne ebbe il pubblico, gli ultimi entusiasmi promettenti dopo le prime incertezze gli hanno detto qual è la via da battere. Egli la seguirà; egli ci darà un dramma intero che non sia una scena, e passioni che, attraversando i caratteri, vi si modifichino e li spieghino.

Non ho fatto il conto delle chiamate: furono parecchie, ma nessuna ebbe nel calore la spontaneità delle ultime, nelle quali la commozione delle forti impressioni vibrava.

Agli applausi e alle chiamate durante i due atti, e all'ovazione della fine, hanno preso ampia e meritata parte gli esecutori. Fernando de Lucia innanzi tutti: più che cantato una parte, egli ha creato un carattere. La parte egli l'ha cantata, come le canta tutte,

con quella sua voce calda, soavissima, deliziosamente; ma il carattere usciva intero, con fisonomia propria, dall'espressione, dall'accento di quella voce, fatta per dire la passione; si delineava nel viso, nel gesto, in ogni movenza della persona. Dopo le frasi deliranti nella ferocia del marito ingannato che si vendica, con quale accoramento, nella prostrazione morale e fisica, egli disse: *La commedia è finita!* Tutti noi ne avemmo un sussulto, e acclamammo nel tenore trionfante l'attore che si rivelava.

PIETRO MASCAGNI

San Carlo — *Cavalleria rusticana*

15 gennaio 1891

La sala non si descrive. Bisogna risalire alla prima rappresentazione dell' *Otello* per averne il riscontro. Tra i prezzi altissimi dell' impresa e la curiosità altrettanto acuta del pubblico vi fu una gara ad esagerare ed a soverchiarsi. Vinse il pubblico. Tutto un bianco smagliante nei palchi, tutto un nero fitto in platea. Non vidi altro. Rumoreggiava nell' orecchio la respirazione ansiosa della folla immensa.

L' *ouverture* del *Freischütz* la udimmo tra distratti e impazienti.

Povero e grande Weber, chi ti avesse detto che la tua bella e severa musica sarebbe stata posta davanti all' intensitá dell' aspettazione nostra come una palizzata! L' avremmo saltata tanto volentieri! Eppoi non era il caso di mettere una stonatura nell' impressione che si preparava, una linea di purezza antica nelle contorsioni del dramma nostro. Il proposito inartistico di allungare si comprendeva al Costanzi di Roma, dove un atto solo di musica non bastava allo spettacolo

d' una sera. Ma noi, dopo *Cavalleria rusticana*, avevamo l' *Egle*, pur troppo!

L' *ouverture* fu applaudita per non derogare, col garbo di chi da una stretta di mano, incalzante verso l' uscio aperto, al seccatore rispettabile che se ne va. Poi tutti gli occhi si appuntarono all' orchestra, e quando Vincenzo Lombardi levò la sua bacchetta, e incominciò il preludio, il silenzio della vasta sala imponeva.

***

Ormai gli effetti musicali e drammatici di *Cavalleria rusticana* sono noti. Il pubblico porta in teatro il programma degli applausi suoi; sa quali sono i pezzi che gli piaceranno, e gli altri che vorrà riudire. Dopo gli entusiasmi di Roma, da Firenze ad Amburgo, da Milano a Napoli, si aspetta il preludio, il racconto di *Santuzza*, il suo duetto con *Turiddu*, l' intermezzo, e l' addio di *Turiddu* alla madre. Non si è curiosi d'altro che di sapere se all' inevitabilità dell' applauso corrisponda la maggiore o minore vivezza dell' emozione; se il successo si formi nella mente, calmo e discusso, o prorompa dal cuore in sussulto con l' impeto irresistibile della sua schiettezza.

Questa curiosità triste di critico l' avevamo tutti iersera. Cessava in noi quando, nelle scene capitali del dramma, la musica afferrava il critico alla gola, costringendolo a sputarne fuori le sue riserve, ed a gridare la sua commozione. Quattro volte gridammo, confessando altamente, la sconfitta nostra: una sconfitta che cominciò dalla *Siciliana* del preludio e, attraverso il racconto di *Santuzza*, il duetto con *Turiddo*, l' *intermezzo* e l' *addio*, incalzò in un *crescendo* di entusiasmo, alla fine trionfale.

Un' antipatica quanto inesorabile esigenza di cronaca mi obbliga a dire che la *Siciliana*, *il racconto*, *il duetto*, *l' intermezzo* furono ripetuti. Si sarebbe voluto riudire anche l'*addio* se l' orchestra non avesse travolto lo spettatore con l' irruenza fatale del dramma ch' essa disegna e colorisce mirabilmente. Di questi quattro pezzi rimane incancellabile l' impressione: rimane per la musica, rimarrà per l' esecuzione. Una *Santuzza* come la Calvè, e un *Turiddu* come De Lucia difficilmente si trovano. Per la Calvè specialmente, dalla idealità di *Ofelia* al verismo di *Santa*, il passaggio era ardito, quanto è stupendamente riuscito. Nella cantante squisita si acclamò con entusiasmo la grande attrice drammatica. Fu specialmente per la scena senza parole, davanti alla chiesa, e per lo scoppio di pianto della fine, che si dovette ripetere il duetto con *Turiddu*. Eleonora Duse, la *Santuzza* di Verga, non fece nè di più nè di meglio. De Lucia gareggiò con lei quando il canto è dolcezza sensuale o passione, e, malgrado la minore simpatia del personaggio, raggiunse nell' *addio alla madre*, effetti di dolore altissimi.

Una *Lola* vezzosa la Cucini, ed ottimo *Alfio* il Dufriche, sebbene per uno scrupolo troppo spinto nel volerci dare l'illusione del vero, scemasse con effetto imprevisto, ma comico, la tensione quasi tragica della sfida. La Patalano era *mamma Lucia* — meno che un personaggio, un' occasione a due fra le scene migliori dell' opera. I graziosi cori « *Gli aranci olezzano* » e « *A casa, a casa amici* » piacquero, ma senza applauso, per la deficienza di brio nella interpretazione accurata.

***

Dopo la Calvè e il De Lucia, l'orchestra merita una menzione speciale. Dal preludio alla descrizione sinfonica della fine, eseguì tutto bene, con finezza, con vigore, con slancio. Si deve molto alla musica, ma molto anche all'esecuzione se la ispirazione felicissima dell'*intermezzo* fu la parte dell'opera riudita con maggior piacere, e applaudita con maggior trasporto. Da un capo all'altro della sala corse un fremito di ammirazione, accentuata da grida di « bravo! » soffocate a stento. Finito il pezzo, l'entusiasmo esplose con un impeto, il quale non si rinnovò che dopo l'opera nell'ovazione finale al Mascagni ed ai suoi interpreti valorosi.

L'amico Fritz

5 Novembre 1891

Avevo creduto che un telegramma d'impressione bastasse — d'impressione mia e non del pubblico — e che a scrivere della nuova musica di Pietro Mascagni dovessi aspettare la prossima rappresentazione al San Carlo; la quale si annunzia già come una seconda prova più spassionata della prima, e quindi più concludente, più solenne, più decisiva.

Ma sembra che ciò non sia e che la fine del mio dispaccio nella quale era, dopo l'impressione, condensato in poche parole quasi un giudizio, invece di appagare la curiosità della povera e modesta opinione mia, l'abbia stuzzicata.

Ingenua e brava gente quella che ci legge! Essa crede che dopo cinque ore di ferrovia, col capo ancora

intronato dal fischio della locomotiva, si possa gustare e apprezzare secondo il merito una musica, la quale è, quasi dal principio alla fine, tutta una melodia e tutta una finezza. Un articolo di critica impressionista si scombiccherà facilmente. Ma, e poi? Capisco: vi sono le riserve prudenti, e nell' affermazione presente un margine abbastanza largo per la ritrattazione avvenire.

É comodo, ma non è serio, e nemmeno giusto. Si tratta di un giovine compositore che mentre gli uni invecchiano e gli altri, diffidenti sino all' impotenza, impigriscono, è la speranza del nostro teatro musicale come n'è già, attraverso il mondo, la gloria. La critica dovrebbe essere pensata, ed aver la base di parecchie udizioni preparatorie, conscia della responsabilità che si assume, così nel bene come nel male, se esagera. Per conto mio, comincia a rimordermi il telegramma nel quale affermai che fra le impressioni dilettose lasciatemi dall'*Amico Fritz* avevo cercato invano quella complessiva che *affermasse l'opera*. Eppure, per riuscire a quella conclusione, mi era sottratto alle discussioni ch' erano vive quanto le opinioni diverse, ed avevo mentalmente rifatto passo a passo la via del successo segnando dov'esso nacque, dove si accentuò, dove esplose, per andar poi lentamente a smorire in una freddezza triste di grande promessa mantenuta a mezzo! Avevo creduto che, malgrado il laconismo impostomi dall'ora tarda e nell'anima stanca dalle emozioni — dico l'anima perchè è con essa che sabato sera ho gioito e sofferto — chi sa leggere avesse dovuto comprendermi. Tuttavia a taluno parve che la mancanza dell'impressione d'insieme affermante l'*opera*, significasse — detta da me che questa qualità caratteristica riconobbi nella prima

musica del Mascagni — l'esclusione della teatralità, e quindi la negazione recisa dell'operista.

La deduzione è storta; e va rilevata, se non altro perchè chi cerca nelle sconfitte altrui un conforto alle proprie, vegga che non v'è ragione di consolarsi. L'opera esiste nell'*Amico Fritz*, ma vi è sparsa: ora è manifestazione intensa, ora tentativo, a volte fioritura, a volte germoglio, più spesso embrione. Nel primo atto divaga e si perde nell'imprecisione d'una nuova forma di commedia musicale, più intraveduta che riuscita; nel secondo si disegna con purezza di linee in uno sfondo luminoso d'idillio, con mirabile equilibrio di mezzi e di effetti, di particolari e d'insieme, di luci e d'ombre, nella unità indivisibile alla quale *Cavalleria rusticana* deve il suo trionfo; nel terzo brancola incerta in un vuoto che gli accessorii non riempiono, per indi deviare e prorompere inaspettata, quasi brutale, in una manifestazione di drammaticità violenta, la quale mirante ad effetti non suoi, esce dal confine segnato al genere.

L'opera, quindi, non è riuscita intera e di getto, ma l'*operista* anche dove essa è deficiente, rimane. Quel talento speciale del compositore che i critici chiamano la *teatralità* non si è dileguato alla seconda prova. Pietro Mascagni, la sua musica la sente sempre attraverso il teatro e la scrive per il teatro, Nell'*Amico Fritz* non gli sono mancate le forze a far spiccare questa caratteristica dell'ingegno suo, ma forse il tempo, forse la voluta serietà di proposito nel raccoglierle e nel valersene. Anzi tutto egli non ha pensato che la scelta dell'argomento gli creava una responsabilità che non ebbe Bellini quando trasse da un fatto vario, la ispirazione prima della *Sonnambula*, e Donizetti musicò l' *Elisir d' amore* sul *Philtre* dello Scribe. Tra noi, dell'*Amico Fritz*, mentre s'ignora la

commedia mediocre che ne fu cavata, è popolare il romanzo bellissimo. Erano noti i caratteri, l'azione, l'ambiente: tre note che Mascagni avrebbe certo evitato se l'*amico*, iscritto nello stato civile dell'arte col nome di *Fritz*, si fosse chiamato semplicemente Bartolomeo.

E vi era anche una quarta noia: quella di fare che la nota gareggiasse con la parola in uno di quei fini quanto poco teatrali studi psicologici, nei quali la musica, conscia della sua impotenza all' analisi, non si è mai cimentata. Ma una volta messosi al rischio — dicono — si doveva lottare. Dal *markobrunner* della cantina di *Fritz* alle frittelle gustose e « galeotte » di *Suzel;* dalla birra del *Gran Cervo* alle ciliege del Meisenthal; dal *treieleins* decisivo di Bischem al *you you!* delirante del duetto d'amore che termina l'idillio, tutto il romanzo doveva ricordarsi nella musica che se n'è ispirata. Chi aveva detto al Mascagni d' imbarcarsi in quella galera? E dove lasciate l'Alsazia. questa terra tedesca, così fedelmente descritta e dipinta ne' suoi usi e costumi tedeschi da un romanzo scritto in francese? Bisognava andarvi, e studiarla, e non contentarsi di una fanfara campestre, e d' un motivo per oboe, avuti di seconda mano, per farli staccare crudamente sulla italianità schietta o, se piace di più, sul cosmopolitismo musicale di tutto il resto.

I critici ci tengono all' ambiente e al colore locale: Bizet li ha abituati male con la sua Spagna che gli spagnoli si ostinano a non voler riconoscere. Un tempo non si era così esigenti. Bellini ci dava un villaggio da ventaglio da fiera, e Donizetti un ghiacciaio savoiardo, donde la neve esce tutta dalla pentola di colori dello scenografo. Gli spagnuoli della *Favorita* e della *Forza del Destino* non sono spagnuoli che

nel libretto. Vi paiono gentiluomini e gentildonne di Francesco I i coristi in incognito del *Rigoletto?* E la *Gretchen* di Goethe, la bambola parigina sentimentale del *Faust* di Gounod ? è lo « spirito che nega » il diavolo cattolico, messo in fuga dall' elsa a croce della spada di *Valentino?* Ponchielli il compositore che lasciò nel Mascagni una tendenza punto piacevole ai rumori orchestrali, uscí dal buio dell'ignoto con un'opera la quale, dei *Promessi Sposi* Manzoniani non ha che il titolo. Ma *nous avons changé tout cela* , e i giovani compositori ci pensino ! Noi non ci contentiamo più della musica bella, senza carattere e senza colore, di tutti i tempi e di tutti i paesi. Noi, quando si tratta di un' opera, facciamo della critica... letteraria. Ed è molto se permettiamo a chi, come il Biaggi o il Franchi-Verney, fa della critica musicale il riserbo modesto del giudizio nella competenza ch'è incontestabile.

Si, è vero: gli amici di *Fritz* non hanno fisonomia propria, tranne che nel gaio movimento orchestrale del secondo atto, che il pubblico fa ripetere, forse perchè nei *pertichini* ha intraveduto degli uomini. *Suzel* senza il babbo *Christel* e la mamma *Orchel* sembra la figliuola di nessuno. Togliete a *Fritz Kobus* la cuoca *Katel* e non comprendete più il suo aforisma, « testa fredda, ventre libero e piedi caldi », nè come egli curi un'indigestione di birra con una zuppa *aux ognons* e un orecchio di vitello in agrodolce. Non nascondo che anch'io avrei voluto assistere al curioso fenomeno dell'animalità pura, cui non basta piu d'inaffiare il *jambon* di Strasburgo con una bottiglia di Joannisberg dei cappuccini, e che, nella inconscienza dell' evoluzione psichica, cerca nell'amore un reagente alla gotta.

Capisco anch'io che se *Iosef*, il *Beppe* convenzionale dell' opera, fosse stato uno zingaro autentico e non un roseo mezzo-soprano; e la sua violinata incolore del-

l'atto primo una melodia caratteristica dall'ispirazione bizzarra, ricordante le *czarde*, la quale, allo svegliarsi, in una luminosa mattina di aprile, avesse detto a *Fritz*: « Sono io, Kobus, sono io, il tuo vecchio amico; io torno a te con la primavera e col bel sole », una magistrale pennellata di colore sarebbe caduta sul quadro, e gli avrebbe tolto quella sua aria d'idillio fatto colla ricetta. Convengo che dal paradisiaco duetto delle ciliege all'altro così drammatico della fine non vi è transizione nè di carattere, nè di situazione, nè di stili; e non mi dissimulo che i corali lontani, quasi ad evitare il rischio delle scene piene - dei *concertati*, non riescono a rompere l'uniformità monotona dei duetti e delle romanze.

Ma ebbene, e dopo questo? Il primo atto non interessa, il secondo non imparadisa, il terzo non rasenta forse la commozione? L'impressione complessiva dell'opera vi sfugge, ma il sentimento, la genialità, la grazia dei particolari non vi attraggono, e il fascino della dolce musica non v'incatena? Tutto ciò se non è interamente l'opera, n'è il talento, è l'attitudine spiccata a farla — è il teatro.

Assisto per dovere professionale a troppi tentativi di musica da teatro che riescono accademia fredda e noiosa per non comprendere che nel Mascagni, anche quando erra o va a tastoni, l'operista si afferma. E del passaggio dalla passione tragica della *Rusticana* al sentimento mite e gentile dell'*Amico Fritz* non gli si tiene conto? E la transizione dall'una all'altro, dalle figure truci del Ribera alle soavi del Beato Angelico, vi è parsa facile? Nè si può affermare, che non sia riuscita. Ho ancora negli orecchi lo scroscio degli applausi di Roma e, lasciate dire, a teatro gli applausi contano.

Anche nella parte tecnica il progresso dall'una al-

l'altra musica m'è parso evidente. Persiste la sproporzione tra l'azione semplice della scena e la soverchia, troppo accesa ed effettista colorazione orchestrale, ma le melodie sono più elette, la frase più castigata nella sua efficacia, più ingegnosi e sicuri gli sviluppi, meno eclettico lo stile, elegante la forma.

Si desiderava di più? Ah, il libretto! Il collega Daspuro ne scrisse, o dovette scriverne, uno dove la musicalità del verso culla dolcemente d'una nenia sentimentale l'azione malata di paralisi. Ce n'era quanto bastava per farsi fischiare in tre atti. Ma vi assicuro che se ciò avveniva non me ne sarei rallegrato. Che volete! Ho la malinconia di sentirmi orgoglioso sapendomi compatriota del giovane maestro che con la feconda genialità degli estri, dopo d'avere dilettato noi, ricorda con onore l'Italia in quella parte di mondo dove si cominciava a obliarla.

E aspetto l'*Amico Fritz* al San Carlo.

MASSENET

R. TEATRO MERCADANTE — *Manon Lescaut*

12 Febbraio 1898.

« Credetti, credo, e creder credo il vero »

che il voler essere o parere *chauvin* in materia d'arte sia una sciocceria come tante altre.

Per ciò, quando la prima volta mi occorse di dover scrivere della *Manon* francese e dell'italiana, dissi schiettamente, e m'ingegnai di dimostrarlo, che la francese, per più giuste proporzioni d'inquadratura, scenica, e spiccatissimo il senso della misura nella musica rispondente al genere del romanzo celebre onde originava, mi sembrava l'autentica.

Questa mia opinione, se allora in piena dolcezza di

sollucchero Pucciniano poteva dirsi arrischiata, oggi corre accettata in piazza, e si spende come moneta buona e propria. Perchè il tempo è galantuomo, specialmente in arte. Perchè in cinque anni, dopo il primo trionfo della *Manon* italiana, ciascuno si potè persuadere che nelle troppe *reprises* le attrattive musicali una dopo l' altra scemavano, e gli spettatori con esse. Oggi si sente — e maggiormente si sentiva il passato sabato al Mercadante — che il romanzo dell' abate Prévost è più idillio che dramma; che l' inquadratura scenica s' imponeva; che alla semplicità dell' ordito, ai caratteri non certo eroici dei personaggi, all' intimità della passione delineantesi su un fondo di contrasti comici, doveva ispirarsi il compositore. Allargare le proporzioni del quadro di genere non si poteva; tanto sarebbe valso che mettere due figure deliziosamente piccine, quali il Fortuny le ideava, a sguazzare ed a perdersi nella vasta cornice d' un dipinto storico, apprezzato a metri.

In cotesto guaio dell' esagerazione, scansato dal Massenet almeno per due terzi dell' opera sua, incappò il Puccini. Altri crede, e anch' io credo, che, per la natura del talento incline all'enfasi melodrammatica, egli non poteva sottrarsi all' esagerazione dell' ottica teatrale e dell' espressione musicale falsate in modo da mutare i graziosi personaggi settecenteschi, incipriati all' ambra, negli energumeni della Verdiana *Forza del destino*, urlanti sotto la fatalità che li schiaccia.

E così avvenne che, dalle prolissità melodrammatiche del libretto fatte per riempire, e dalla fantasia del giovane compositore, tendente per gusto, per scuola, per imitazione, ad ingrossare, nascesse l' esagerazione dei coloriti orchestrali; insistente, tormentoso il predominio della sinfonia sulle voci; grandiosa, solenne,

quasi eroica, e per ciò in una contradizione quasi comica col momento drammatico, la perorazione di ogni fine d'atto. Amilcare Ponchielli, annunziando nella *Gioconda* la morte « apparente » di *Laura* con un rombo pauroso di terremoto, lasciava ai suoi giovani alunni un esempio che fu — purtroppo! — seguito.

***

Nella *Manon* francese; specie nei due primi atti, la rispondenza tra la nota e il sentimento, tra la frase e la sua espressione, tra il carattere dei personaggi e la musica che li delinea, è perfetta. La passione non passa mai i confini segnati dal genere; anche nelle scene, dove la sua intensità è maggiore, sfugge il pomposo, il tronfio, spesso il vuoto, della declamazione melodrammatica.

Manon Lescaut, uscendo dal romanzo per entrare nella scena lirica, doveva necessariamente, inevitabilmente diventarvi opera comica nel significato che alla classificazione si dà in Francia. L'argomento, le situazioni nelle quali si svolge, imponevano la forma.

Al pari della *Carmen* della novella, la *Manon* del romanzo è studio di caratteri e analisi di passione. Con questo di diverso nell'una e nell'altra, che, mentre nella novella del Merimée i caratteri a un tratto scompaiono nella passione assorbente, cieca, diventata istinto animale, nel romanzo dell'abate Prèvost lo studio degli uni e l'analisi dell'altra si allargano, alternandosi a una fine dipintura del tempo e del costume.

E che efficacia irresistibile d'espressione, pur rimanendo nel genere prescritto ad esse, l'una e l'altra raggiungano, stimo superffuo ricordar qui ai primi ammiratori — potrei dire ai rivelatori — del talento di Giorgio Bizet, e a coloro che, in un'artistica affinità

di sentimento e di gusto, fecero sabato sera a Giulio Massenet e alla musica sua la festa entusiastica che i giornali dissero, e che io solamente ricordo.

DANIELE NAPOLETANO

SAN CARLO — *Il Profeta Velato*

3 Aprile 1893

L'autore dell'opera nuova, rappresentata sulla nostra grande scena di musica, era, sino alle ore 8 di sabato sera, nulla più e nulla meno di una menzione onorevole del primo concorso Sonzogno; noto per alcune melodie vocali e per qualche saggio orchestrale, pieni di promesse; insegnante di armonia nel nostro Conservatorio di Musica; da tre anni aspirante all'avvenire.

L'aspirazione di Daniele Napoletano sarebbe stata più lunga assai se non avesse avuto da un amico devoto che ebbe fede nel suo talento una spinta vigorosa alla scena, e in Marino Villani un impresario il quale, quando vuole, sa ricordare di essere stato direttore proprietario di un giornale artistico.

Gli autori del libretto sono due: Italo Robin, che tagliò nella smagliante stoffa lirica dei poemi orientali di Moore alcune scene di melodramma convezionale, e Luigi Conforti, un artefice di versi melodiosi, fatti apposta per essere cantati... con la propria musica.

***

La così detta grande aspettazione delle prime rappresentazioni non v'era. La prova generale aveva lasciato in quanti vi assistevano un senso di sconforto

rasentante il disgusto. Io non ne ricordo una eguale che in quella degli *Orazii e Curiazii*, quando con due tratti di lapis rosso venne all' ultim' ora soppressa un'entrata di trombe, semplicemente perchè le trombe stonavano. Gli esecutori cantavano con un quarto, con un quinto, con un sesto di voce, limitandosi a sgangherare la bocca dove gli effetti vocali dovevano essere maggiori. Nulla negli atteggiamenti che indicasse l' azione. Nessuno studio di gradazioni, di fusione, di equilibrio tra le voci afone e l' orchestra che, sola, coscienzosamente rumoreggiava. Il terzo atto, dove l' azione pigra incalza materialmente ad uno scoglimento apopletico, tale un guazzabaglio da non potercisi raccapezzare.

Ho voluto accennare alle svogliatezze e alle deficienze di questa così detta prova generale perchè la prima rappresentazione se n' è, qua e là, risentita.

Gli esecutori presero tutti bravamente la loro rivincita; essi cantarono a gola spiegata e a polmoni tesi come se volessero provare la freschezza, l'estensione, l' acutezza delle loro voci a coloro che, la sera prima, ne avevano dubitato. Ma era una concitazione nervosa, nata nell'ambiente; era l'esagerazione degli effetti onde, da artisti smaniosi di vincere, si fa violenza al successo. Da ciò nacque forse l'impressione, non tanto d'un' opera, quanto di pezzi staccati, nati fatti per il teatro, applauditi. Essi sono: una romanza per soprano, un quintetto per soprano, mezzo soprano, tenore, basso e baritono, nel primo atto, un preludio orchestrale, una romanza per tenore, un duetto per soprano e tenore, interrotto da entusiastici scoppii di applausi, e del quale si chiese ma non si ebbe il *bis*, nel secondo; una romanza per soprano nel terzo. Su tutti questi pezzi, per generalità e trasporto di applausi, due primeggiarono: il quintetto e il duetto:

essi raggiunsero la vetta estrema del successo che andò poi declinando.

***

. . . . Ho detto la prima impressione che si ebbe dal *Profeta velato*. È superfluo aggiungere che anche i librettisti e il compositore vi hanno, ciascuno per la sua parte, largamente contribuito. Nel libretto il dramma è embrionale; mentre oggi l'opera è essenzialmente un dramma. Daniele Napoletano, scrivendo per il Sonzogno, dovette pensare in un atto solo la sua musica. Deciso a favore di altri il concorso, l'atto unico fu allargato a due, ed a questi, forse per dare all'opera le proporzioni sceniche tradizionali dello spettacolo regolare, ne venne ultimamente aggiunto un terzo. Rimase nell'allungamento l'originale atto unico, interrotto da due calate di sipario: due riposi, ma non tre atti.

Credo che del *Profeta velato* si sarebbe potuto fare non tre, ma cinque atti, magari sei, se il Profeta, l'uomo fisicamente e moralmente mostruoso, fosse stato il protagonista autentico, nel quale gli altri personaggi s'impernassero, spiegandolo e completandolo. Quale prova novella avrebbe osato la nota, che affermò ripetutamente nell' *Amleto*, nell' *Otello*, nel *Macbeth*, nel *Faust*, la sua impotenza a gareggiare di analisi e di espressione con la parola! Non fo una colpa a Daniele Napoletano se schivò la gara, diventata ormai, per la musica, sinonimo di sconfitta, e ridusse la creazione paurosa di Moore alle proporzioni di un Mefistofele di seconda mano, da incarnarsi in un basso che canta bene. Da Beethoven a Wagner — accenno a quei soli che potevano inpunemente osare — Riccardo III, Lear, Calibano, furono lasciati

nei drammi di Shakespeare, dove, nell'ambiente proprio, nel loro tempo e nelle lore passioni, rivivono della seconda vita dell' arte, immortali. Il *Profetà velato*, rivelatosi all'ammirazione nostra come una delle quattro gemme incastonate nel vecchio oro di *Lalla Rookh*, nasceva anch'egli dalla razza dei Titani che ho nominati. Avrei amato se si fosse lasciato stare nella penombra misteriosa del verso, senza esporlo alla luce sfacciata della ribalta che lo rimpicciolisce, facendo scorgere, attraverso le trasparenze del velo argenteo, il sughero bruciato della truccatura.

Ma uscitone, bisognava fare a *Moccanna* il profeta il suo ambiente, e trovare in quella tavolozza ricca e smagliante che oggi è l' orchestra, i colori del quadro nel quale egli giganteggia, e il quadro incorniciare nell' opera. Ora, appunto l' orchestra, nella tormentosa insistenza dei tempi cambiati, nella ricerca affannosa di effetti nuovi, nella illusione ingannnevole dei coloriti, corre, divaga, si smarrisce, si perde; e spesso il disegno, che incomincia con semplicità e chiarezza di linea, svanisce in una zuffa multicolore di pennellate che s' incrociano e si sovrappongono. I pezzi che maggiormente affermano la *teatralità* del compositore, invece che intonarsi a quel fondo per virtù di gradazioni sapienti, ne staccano, e vi s'isolano, creando il dualismo fra il dramma che si canta e il dramma che si suona.

In questa esuberanza di descrizione e di comento;, in questa smania di voler tutto dire e di non lasciar nulla da indovinare, si agitano impazienti di lotta, assetati di avvenire, i baldanzosi venticinque anni di Daniele Napoletano. Egli sa, egli vuole che si sappia che sa. Cercando la sua via, egli mette a volte il piede nella vecchia orma, ma, appena accortosene, ne lo ritrae, si spinge oltre, e sbocca nel nuovo. Nessuno fra i giovani compositori nostri che, in questi ultimi

anni, ardirono il cimento della scena, scrisse una musica più spiccatamente fatta per essa. Della scena, e per la scena, ha i caratteri, la concitazione, la forma. Dov'è appena un accenno di situazione, essa vi entra, la sente, la rende. Ciò avvenne nei due primi atti dove i librettisti, pure nella loro prodigalità di stelle e di fiori, ricordano a tratti che nel cuore dei loro personaggi si agitano delle passioni, e che in nessuna Persia, in nessun regno del sole di questo mondo, si vive soltanto di fulgori e di olezzi. Resta ancora l'eccletismo dotto, dal quale, passati i venticinque anni, e fatta la prima prova, si esce come la farfalla si sprigiona dal bozzolo. Quando il compositore non sarà più attratto da ciarliere e inani vanità teoriche, e prenderà il concetto dalla sua ispirazione, la forma dal suo sentimento, il dramma dalla vita, nell'ispirazione, nel sentimento, nella vita, troverà lo stile in cui esita e la personalità che gli sfugge.

GIOVANNI PAISIELLO

La Scuffiara

La *Scuffiara* di Paisiello' che udimmo ierisera ai Fiorentini, ci rinfrescò le impressioni che avemmo quando al Circo Nazionale, con una esecuzione anche più insufficiente, si rappresentò il *Barbiere di Siviglia* dello stesso autore. Gli artisti non hanno voci belle, nè educate alla specialità di quel canto; tradizioni di interpretazione di quella musica essi non le hanno dimenticate per la ragione semplicissima che non le conobbero. Il libretto, che ha una scena comicissima — il terzetto delle scuffie nel secondo atto — e particolari di dialogo proprio esilaranti, rifà nei tre atti la situazione unica della scuffiara che vuole

sposare il maestro di scuola, e del maestro di scuola che non vuol saperne della scuffiara. L'opera non ha cori: quindi una successione, che dovrebbe essere monotona, di arie, duetti, terzetti, quintetti, la quale poteva urtare contro la convenzione di terminare gli atti con uno di quei pezzi d'insieme cui i maestri contemporanei di musica buffa hanno aggiunti anche l'accompagnamento della grancassa. La cosi detta « messa in iscena » d'una semplicità primitiva: quattro quinte, una tela nel fondo, due porte laterali, ed una nel mezzo, dalle quali entrano ed escono i personaggi insieme alle sorprese e agli equivoci della commedia... Eppure quanto brio nella musica e interesse nell'azione e diletto negli spettatori! Che pienezza e sincerità di successo!

Fra un atto e l'altro, in platea, coi volti ancora accesi dall'impeto delle risate, si discuteva se era proprio vero che la *Scuffiara* sia stata rappresentata nel 1792 sulle stesse scene, o non piuttosto una mezza dozzina di anni prima su quelle del teatro Nuovo. Noi siamo incompetenti a giudicare dell'autenticità di una data, non avendo la schiena che occorre a questo genere di erudizione. Sei, otto dieci anni di più, tolti od aggiunti alla fede di nascita della *Scuffiara*, non la farebbero nè più giovane, nè piu vecchia. Quella briccona i novantunanni che ha sulle spalle li dimostra appena nelle irrequiete aspirazioni matrimoniali. Figurarsi se una delle nostre modiste vorrebbe unirsi a un povero pedagogo, costretto a cercare in un verso di Orazio la soluzione del suo pranzo e della sua cena! Le parrebbe di derogare. Ma in quanto a grazia, a brio, a naturalezza nel dire cantando tutto ciò che le frulla nel cervello e sente nel cuore, la *Scuffiara* è o dovrebbe essere, nostra contemporanea.

Abbiamo detto « dovrebbe essere » perchè è veramente strano che nell' opera buffa quale si scrive oggi si sagrifichi la spontaneità, la facilita è la chiarezza melodica alle combinazioni armoniche, alle frondosità ed esuberanze orchestrali dell' opera seria, e si faccia cantare il solito zio della farsa, in mezzo ai creditori del nipote discolo, come il Carlo V di Verdi fra i congiurati di Augusta, con un accompagnamento fracassoso di corni, cornette, trombe, trombette, tromboni.

Nell'opera buffa, quale la compresero, sentirono, e scrissero i nostri vecchi e grandi maestri, nessuna preoccupazione degli odierni effetti di orchestra; neanche il sospetto di voler mostrarsi dotti alla folla, strappandole col rumore gli applausi che essi chiedevano alla delicatezza del sentimeuto, all' amabilità dell' ironia, alla comicità schietta dei caratteri e delle situazioni,

È maraviglioso come l' orchestrazione di Paisiello colorisce appena con sfumature incantevoli il disegno elegante e grazioso della frase vocale, com' essa segue, svolge la commedia, facendo spiccar netta la parola, accentuando il frizzo e la sua intenzione, intervenendo sulla scena , prendendo parte all' azione come uno interlocutore invisibile, ora allegra, ora mesta, e un tantino anche pettegola — ma indiscreta mai — con un chiacchierio delizioso.

Paisiello è il Marivaux dell' opera buffa, come Rossini n' è il Molière: l' uno ha la grazia e la scioltezza del dialogo, l' ironia della frase raggentilita da una nota soave di sentimento e che desta sorrisi ; l'altro ha la comicità sanguigna, espansiva, irruente dal palcoscenico nella platea dove suscita le risate grosse e irrefrenabili. Il tempo in cui vissero ne fece due emuli quasi due nemici : sono due maestri che hanno sen-

tito ed espresso la commedia musicale in modo diverso, con temperamento diverso, con ingegno eguale — mirabilmente — e per ciò grandi entrambi,

E se ora ci domandate quali sono i pezzi che ci piacquero ieri sera di più, risponderemo: tutti; chi fra gli esecutori, ci lasciò meglio indovinare la giovinezza eterna di quella musica: l'orchestra.

Un «bravo!» di cuore al maestro Mugnone.

E terminiamo esprimendo la speranza che questo risveglio del buon gusto musicale nel pubblico nostro divenga la più gloriosa reazione contro le scipitaggini scollacciate dell'operetta francese, e della nostra che la parodia.

PIETRO PLATANIA

Spartaco

3 Aprile 1891

Al Platania capitò la disgrazia di musicare un libretto nel quale. malgrado il tempo, e la forte tempra degli uomini, e l'avvenimento grande e luttuoso ch'esso evoca, non sono caratteri, nè situazioni, nè dramma. nel significato che io intendo. Antonio Ghislanzoni mise insieme quattro atti pieni di parole, sulle quali la musica dilagò senza riuscire a sommergerle. I quattro atti sono tagliati sul figurino del vecchio melodramma: il coro d'introduzione, la romanza o l'aria, il duetto, il terzetto. e nuovamento il coro nel concertato d'obbligo. Fra le situazioni, che sono lotta di passioni o effetto di massa corale, tre spiccatissime, calcate su tre altre diventate celebri: il duetto di *Valentino* e *Raul* negli *Ugonotti*, l'arrivo dei Cantoni nella congiura del *Guglielmo Tell*, l'antagonismo geloso di due donne che spasimano per lo

stesso uomo, come nell' *Aida* e nella *Gioconda*. Lo comprendete voi il precursore armato di Gesù di Nazareth, lo schiavo di Tracia che spezza la sua catena e ne fa una spada, ridotto alle proporzioni di *Radames*, di *Enzo*, e un poco anche di *Pollione ?*

Ripenso allo *Spartaco* di Vincenzo Vela sulla cui fronte torva sono scolpiti i caratteri tipici della razza, e, nell' atto violento della liberazione, la rivolta, la vittoria, la sconfitta, la morte. Vedete intero il dramma nel marmo, e Roma nel fondo, la Roma uscita dalle proscrizioni Sillane, preanunzianti Cesare, non quella del libretto, rappresentata da due comparse, e dal picchetto dei legionari che traggono i gladiatori vinti alle croci.

A volerlo staccar vivo dalla storia per inquadrarlo sulla scena, *Spartaco* deve grandeggiar solo davanti a Roma, in un contrasto di diritto minaccioso e di forza ingiusta. Ne uscirà un dramma per musica come lo vogliono lo svago dell' occhio, lo spirito anelante alla varietà nel sentimento, le abitudini del nostro orecchio e le esigenze del nostro gusto ? Non credo. Dove siete tragedie più o meno liriche a base di libertà, marcie, inni, battaglie, trionfi, di cui i vecchi ricordano gli entusiasmi, ma non una nota ? Una sola di voi giganteggia sul piedestalle granitico, guardando di là dei secoli. Il *Guglielmo Tell* vi riassunse tutte : esso è di bronzo, voi siete scoria.

Quanto a *Spartaco*, egli è asceso ormai alla idealità del simbolo , e a farne della musica si può correre il rischio d' innalzare agli onori dei cinque righi un luogo comune di retorica mitingaia. Chi lo mise tra l' amore greco di *Eutibide*, la cortigiana, e l' amore romano di *Valeria*, la moglie di Silla ; chi gli dette prima la castità di Giuseppe ebreo, indi una sensualità così cieca e assorbente da non lasciargli udire,

fra le braccia della donna amata, gli squilli delle trombe di Crasso, nè scorgere il balenio delle daghe dei legionari romani, incalzanti all' ultima battaglia e alla sua sconfitta, lo fece non solo storicamente falso e umanamente inverosimile, ma anche semplicemente ridicolo.

***

Immagino Pietro Platania davanti a un libretto così ricco di versi e così povero di pensiero, meditante sul plasticismo antidrammatico d' una mezza dozzina di situazioni appartenenti più alla coreografia che alla musica! Se egli non avesse da troppo lungo tempo interrotta l' abitudine della scena lirica che lo noverò fra i trionfatori, avrebbe detto al poeta:

« Sfronda e condensa. Mostra l' anima di *Spartaco* « non nel vuoto sonoro della strofa, ma nella tempra « della sua spada. Sopprimi la duplicità de' due amori « ch' è comica. Lascia la patrizia *Valeria* a *Silla*, che « non è stoffa da farne un marito da commedia, e far- « gli amare l' *etèra* con passione di muscoli gladiato- « rii. Ma sopratutto metti di fronte a *Spartaco* Roma, « e fammi un *contrasto*, il quale non sia il solito bal- « labile che rallegra una processione, o simula le sfre- « natezze bacchiche dell' orgia in un banchetto di Ro- « mani da palcoscenico, che hanno mangiato poco e « bevuto anche meno.

Questo avrebbe detto Giuseppe Verdi, o pensato per lui Arrigo Boito, Pietro Platania accettò i versi ch' erano troppi, le situazioni ch' erano false e lògore, i caratteri fatti di maniera, e gli effetti melodrammatici. Vi gittò sopra una larga, viva, fecondatrice ondata della sua musica, dalla quale uscì il dramma che ammirammo ed applaudimmo, dotto, austero, forte,

anche passionale, ma sparso negli episodi che lo diluivano, dibattendosi nella prolissità originale che lo affogava.

Il maestro di musica che dette la sua malignità erudita al cronista non sogghigni: la mia critica batte una strada che non è la sua. Errori di contrappunto nello *Spartaco* non ne ha scorti. Questo solo egli sa e può dire: è già molto che, sebbene inutilmente, lo attesti. Che, in fatto di composizione, Pietro Platania oggi insegni agli operisti più celebri, fu detto da tutti coloro che ne scrissero con poca giustizia nella reverenza ostentata. Io guardo forse più alto, certo da un' altra parte.

L' opera, nella sua interezza organica non si presenta al mio spirito che nella sinfonia e nell' intermezzo orchestrale. È sintesi maravigliosa. Là è Spartaco. Così lo ideò, disegnò, e scolpì il Maestro le due sole volte in cui gli fu dato di sottrarsi alla divagazione episodica, ed alla versaiuola frondosità del poema.

E come in queste stupende pagine sinfoniche è *Spartaco*, così nel lavoro orchestrale è quello che vorrei chiamare la *romanità* dell'ambiente. L' orchestra, fra noi, da vaniloquio brillante o colascione accompagnatore ch' essa era, non diventò tavolozza che tardi. Si arricchì poi di colori non nostri quando l' idealità fantastica della leggenda, portata nel dramma musicale, gli tolse precisione di linea e nettezza di contorno. Lo strumentale del Platania, nella vigoria del suo impasto e nella chiarezza dello sviluppo armonico, ricorda più Rossini che Mercadante, e più Mercadante che il Verdi dell' ultima maniera. Ha un sapore d'italianità, nuovo per palati guasti dalla spezieria esotica. Dice il luogo e il tempo come soltanto poteva dirlo: la romanità, prima dell' impero, e la semplicità nel grandioso — Circola nel dramma, e gli dà l' unità sin-

fonica, mentre la vocale, a tratti, si rompe frastagliandosi negli accessori. Al canto manca il pezzo nel quale l'interessamento e la commozione si accentrino in una condensazione voluta, donde esploda il successo. La situazione capitale, la *scene à faire* del teatro di prosa, non esiste. Tutto è fatto, e tutto è preveduto. Nè una romanza, nè un brindisi, nè un duetto d'amore, per belli che siano, possono essere uno di questi pezzi: l'azione non vi si imperna quando il protagonista di essa è *Spartaco*. Lo strumentale, invece, ha questa parte centrica culminante alla quale le altre convergono: essa è l'intermezzo. Se il dramma fosse nell'orchestra, qui irromperebbe decidendo il trionfo.

Ma il dramma, sino a che i sinfonisti non ci diano il nuovo ch'essi preanunziano, è per due terzi sul palcoscenico. Esso è fatto di personaggi ai quali la musica dà una verità umana, più o meno relativa, e di convenzione. Se si tolgono dalla storia, hanno persona e fattezze che non sempre i tenori e i baritoni, al pari di Marconi e Dufriche. ricordano; ma anche caratteri, sentimenti, passioni che la musica deve rendere. Ora il merito maggiore del Platania è di averci dato uno *Spartaco* che se non è, in tutto, quello autentico della storia. gli si avvicina di più dell'altro apogrifo del libretto. La cronaca disse il trasporto onde il publico accolse la soavità mesta della romanza, e la dolcezza idillica del duetto d'amore. L'una e l'altro — a parte il grande ed incontestabile valore artistico—sebbene guastino il nostro ideale, non hanno sdolcinature di canto erotico, ma a volte scatti, nei quali si accentua il torvo profilo dello schiavo ribelle che non si oblia. Vi hanno poi frasi che scolpiscono. Il "*Chi parla di tradir?*„ e il terzetto seguente, quando *Spartaco* sorprende *Oc-*

nomaro, vacillante nella fede giurata, a' piedi dell'etera *Eutipide*; e il " *Voi siete mille, Spartaco è solo*„ scagliato fieramente in viso ai gladiatori in sommossa nel grandioso finale dell'atto terzo.

Anche *Ocnomaro,* il gladiatore germano, ha nel canto le fattezze maschie del carattere e del rude mestiere. Notevole, fra l'altro. l'espressione data al motto della rivolta " *Luce e Libertà* „ il quale non è il solito grido, di effetto vecchio, quanto immancabile, ma una frase dolce tra il lamento e l'invocazione, che si ripete poi nell'orchestra, come il *leit motif* dell'insurrezione servile, a rimprovero, a minaccia. a rimpianto, quando *Spartaco* ama, si ribella, combatte, e muore.

Gli altri personaggi non hanno fisonomia propria. *Eutipide* e *Valeria* cantano l'una il dolore. l'altra la gioia ansiosa della propria passione. Nè greche, nè romane, appartengono al cosmopolitismo musicale delle eroine da melodramma, che vivono i loro tre o quattri atti tra un'aria e un brindisi. tra una romanza e un duetto, per morire dopo un concertato finale, d'avanti a una platea che le applaude.

La ribellione ruggirebbe forse con maggiore imponenza nella congiura del secondo atto se gli effetti di massa corale si potessero raggiungere al San Carlo da coristi malati di afonia cronica, o di raucedine feconda di stonature.

Di Roma — della Roma di Silla, con la sua plebe briaca di sangue e di vino, appena un barlume nel primo atto; e più nella musica, vivace, colorita, caratteristica, d'una danza accompagnata da tibiè, flauti e sistri, nel fragoroso corteggio della festa d'Ercole, dove le autorità civili e militari dell'epoca incedono pomposamente, chiuse in un solenne quanto prudente silenzio di comparse pagate male.

***

Nel conchiudere, mi si drizza davanti come un rimorso la negazione espressa in principio sulla teatralitá di *Spartaco;* e penso che, malgrado l'azione sparsa, e il verso abbondante, e lo svolgimento musicalmente prolisso, un pubblico seccato dei Romani, increscioso degli eroismi imparati a scuola, nello stesso ambiente saturo della modernità passionale di *Josê* e di *Santuzza*, per tre sere ha affollato il teatro, per tre sere ha applaudito, senza variabilità d'impressioni, negli stessi punti, con entusiasmo, Egli è che, attraverso le divagazioni del dramma, a volte stanco, attento sempre, esso ha sentito fremere la vitalità della musica.

E mai in questa musica, nel soverchio stesso del suo rigoglio, un motivo che sia un ricordo, un pensiero che accenni al tristo, una facilità inelegante di forma che scivoli nel triviale. Dalla prima all'ultima battuta, dalla sinfonia magistrale che vi mette nel dramma al duetto che lo chiude con un ingegnoso contrasto di effetti sciupato dallo scenografo, non una concessione che ripugni all'arte, ma alto sempre e coraggioso lo sprezzo delle pigre abitudini dell'orecchio. Tutto è eletto, tutto è pensato — forse troppo e a lungo, d'una lunghezza che aspetta la condensazione sapiente di parola e di nota, e non la stroncatura della soppressione brutale.

GIACOMO PUCCINI

SAN CARLO — *La Bohême*

10 gennaio 1898

Il collega cronista, se vuole, descriva la sala stupenda nello sfarzo, nell' eleganza, nella solennità gloriosa della riapertura. Io dirò solo della *Bohème* e degli interpreti suoi.

***

La critica della fortunata musica del Puccini non é da rifare. La seconda edizione sancarliana, accolta con vivezza variabile di emozione e slancio intermittente d' applauso, confermò, così nei pregi come nei difetti suoi, l' impressione prima: impressione di lavoro d' arte monco, stroncato dall' ambiente suo, rimpicciolito al principale de' suoi episodi, saltuario nella progressione scenica, ora commedia ora dramma, senza transizione da un genere all' altro, quasi senza nesso, l' uno riempitivo, l' altro azione; impressione di fisonomie appena delineate nell' ambiente incerto; di persone vive — Mürger le creava tali — condannate alla mobilità evanescente del quadro cinematografico, moventisi intorno a due figure fortemente scolpite nella loro passione, ricche d' una sentimentalità così acuta, così penetrante, così suggestiva da fare di tre duetti d' amore uno dei drammi più assorbenti, più conquidenti, della giovane scena lirica.

Nella prima edizione della *Bohème*, quella d'or sono due anni, del de Lucia e della Petri, della Pasini e del Magini-Coletti, lo episodio si scopriva meno, il riempitivo non era così sfacciato, la stoppa del fantoccio decorativo a volte pareva carne, e dal comico al dram-

matico, mercè l'esecuzione più equilibrata, la transizione era facile.

Oggi da *Musette* a *Schaunard*, nella folla più chiassosa che allegra dei *bohemiens* Pucciniani voi notate come un impaccio di gente che vada attorno con abiti presi a nolo. La stessa *Mimi*, malgrado l'accuratezza intelligente dell' interpretazione drammatica, non è, musicalmente, intera nel personaggio.

Solo un' eccezione è da fare, e la fo per *Rodolfo*. La *Bohème* di quest' anno venne dal pubblico e dalla critica ribattezzata col nome del suo successo, la *Bohème* di quest' anno si chiama de Lucia.

***

De Lucia non è soltanto un tenore meraviglioso; egli è sopratutto un appassionato dell' arte sua, un indagatore sottile dei segreti dell' espressione, un fine cesellatore della frase musicale quando essa è grazia, quando è sentimento, quando è passione. A volta a volta, prima *Turiddu*, poi *Fritz*, poi *José*, poi *Rodolfo* egli ama di ritornare alla grande scena, d' innanzi al pubblico che primo divinò acclamandola l'aurora della gloria sua. E ritorna per sottoporre al giudizio nostro un lato ancora ignorato del suo talento d'interprete, lo studio paziente d' un effetto nuovo, un' audacia vocale non ancora tentata, una finezza lungamente vagheggiata, un'altezza di estrinsecazione estetica pienamente raggiunta. E ritorna, dopo un assenza di due anni, di tre, di quattro anche, con la fibra di napoletano di Napoli ritemprata dai trionfi iperborei di Pietroburgo, di New-York, di Londra; con la voce più robusta, più estesa, più calda — La voce che, nel nuovo *Rodolfo*, meravigliò l'altra sera suscitando, dopo il duetto finale dell' atto terzo, tale un vivo, insistente,

scrosciante trasporto di applausi che sarà ricordato. Le avete ancora nell'orecchio voi, come le ho io, le soavità molli, incolori, quasi senza sesso, del primo *Faust* sancarliano? E, ripensandoci, non vi sorprende la rapida trasformazione del tenorino fonografico d'allora, il quale, dopo *Cavalleria rusticana*, dopo i *Pescatori di perle*, dopo *Carmen*, dopo gli entusiasmi spagnuoli dell'*Elisir d'amore* e della *Sonnambula*, ritorna al San Carlo, osa *Lohengrin*, e vi si afferma artista di grande repertorio in cinque rappresentazioni rimaste celebri.

Oggi, nella *Bohème*, la parte di *Rodolfo* è la sola che ha colore di nuovo nella interpretazione musicalmente e scenicamente perfetta. Un passo più oltre è l'esagerazioue; più in là il manierismo. Egli sa che l'ideale è raggiunto. Vedrete che si fermerà, portando sopra un'altra opera — la *Tosca* forse — l'irrequietudine nervosa della sua indagine. Intanto, col talento equilibrato dallo studio, con lo slancio fatto di passione, ricco d'una voce mirabile che non è artifizio di gola pazientemente, meccanicamente educata al canto, e nelle cui vibrazioni sentite quasi battere il cuore d'onde essa erompe dopo avervi attinto vita, calore, espressione, egli fa sua la virtù della musica altrui; si esalta della genialità del compositore: ne sente come propria la foga irrompente dell'ispirazione; crea — in sottordine, ma crea — la persona drammatica; le dà carne, sangue, muscoli, azione, vita, con tale un'illusione del vero da fare di due successi così diversi, l'uno del maestro, l'altro del suo interprete, un successo solo, tanto per lo spettatore che subisce il fascino quanto per il critico che lo discute. Lo spettatore scatta in piedi, e decreta il trionfo. Il critico corre al giornale, e v'inneggia. L'artista, giunto alla piena maturità d'un talento giovanile, intraprendente

forte, ambizioso, guarda in alto, più in alto ancora del cielo in cui splende la *Bohème*, e sorride in un'irradiazione di apoteosi.

***

Dopo Fernando de Lucia, Angelica Pandolfini. Appaiati dal compositore nei duetti, il pubblico li appaiò nell' applauso. Li appaiò, ma non li confuse.

La signorina Pandolfini non ha della prima *Mimi* la tisi rosea di bionda grassa. Nel suo viso, negli occhi, in tutta la persona, si presenta la fine del breve romanzo, spensieratamente, febbrilmente vissuto dalla *grisette* sentimentale ch' ella rappresenta. Cominciato in una *mansarde* parigina, nel freddo acuto d'un *reveillon* Natalizio, terminerà nella soffitta stessa, invasa dal grigio gelido d' una mattinata che non annunzia prossima la fioritura delle viole mammole primaverili. L' attrice ha della *Mimi* mürgeriana il portamento stanco e il sorriso triste. Anche nell' allegria chiassosa del *Cafè Momus*, sorride in lei una dolcezza mesta di rassegnazione all' inevitabile.

Se la cantante emulasse l' attrice, e la voce dicesse l' amore infelice come gli occhi lo dicono ! È evidente che della passione di cui *Mimi* vive e della malattia di cui *Mimi* muore, la Pandolfini ha il sentimento. Ma se il dolore, quand' esso è grido di strazio, mette nella sua voce risonanze argentine di acuti limpidissimi, quand' è lamento o preghiera, perde nella esilità delle medie incolori la vibrazione calda della sua espressione.

Notato questo, a lei giovanissima una lode senza riserva di esecutrice intelligente e fine, degna della grande scena alla quale ascese per diritto di talento.

***

E, dopo Angelica Pandolfini, qualche valore artistico appena intraveduto in una massa di mezze figure in preda all'irrequietezza nervosa della responsabilità soverchiante: Roussell, un *Marcello* dalla squillante voce baritonale, messa al servizio d'un attore disinvolto e simpatico; la Passeri, che imparruccò *Musette* d'un giallo crudo di Suburra, più preoccupata dall'acconciatura bizzarra che della intonazione insicura. In coda, a distanza, *Schaunard* il musicista e *Colline* il bibliofilo, agitati, agitanti, in una mobilità rumorosa di gaiezza tragica.

Da ciò si comprende come le scene drammatiche siano prevalse in un trasporto di crescente successo, e le scene d'insieme fatte per *riempire*, con la loro comicità elegante e fredda, non di vena, non italiana, alla *Falstaff*, abbiano fatto solo quel tanto che strettamente occorreva per non lasciarsi fischiare.

Eppure nei quattro atti della *Bohème* ve ne ha uno che si sottrae al convenzionalismo del taglio uniforme; un atto, come noi diciamo, di ambiente — il secondo — il quale, fuori di Napoli, piace tanto da volersene il *bis* della fine. L'impresa del cav. Musella, stavolta, fece con larghezza quanto esigevasi per dare a quest'atto il rilievo pittoresco che meritava. Il quadro aveva colore di luogo e movimento di masse popolari in azione. Tutto ciò ch'era effetto scenografico e illusione di coreografia ingegnosa, riuscì pienamente. Ma quando si venne alle voci, cascò l'asino; così che l'atto si trascinò penosamente alla fine in una salmodia di tempi allargati, in una successione di stacchi, di sdruciture, di vuoti, non solo sulla scena ma anche nell'orchestra. Al maestro Vitale, che dirigeva, venne

fatta – complice de Lucia — una acclamazione dopo l'atto terzo. Quando una festa eguale dopo il secondo ?

***

E conchiudo.

L'impresa, quest'anno, fece del suo meglio: il programma della stagione é attraente, e riuscita abbastanza bene la prima affermazione di valore fatta nella sera famosa in cui Santo Stéfano, forse in memoria delle sassate crudeli di cui mori, semina di fiaschi rotti le scene italiche,

Aggiungete che le reazioni interessate e dispettose sono vinte, o tentennano nel proposito di annoiare e di annoiarsi. Rinasce l'amore dell'arte aristocratica, dei grandi spettacoli nella regale magnificenza d'un teatro di cui si è orgogliosi. Le signore ripopolano i loro palchi, la platea si riempie, gli abbonati delle poltrone non accampano più il diritto feudale a una *chiave* che non era di ciambellano; e lassù, nelle alte sfere dove si sbuccia l'arancio « *Connais tu le pays* ? . . . . » nel loggione tempestoso, si sta come in chiesa.

Tutto questo parrà inverosimile: ma il vero lo è sempre a teatro.

SPIRO SAMARA

La Martire

Chi legge il libretto di Luigi Illica, e spogliatolo dalle scene episodiche, leva il dramma dall'ambiente suo, ne ha l'impressione d'una delle notizie di cronaca che si leggono più spesso di quanto vorrebbesi

tra una *dichiarazione* di cammorristi e uno *scippo* di ladruncoli rimasti ignoti.

Una povera donna del popolo, maritata male ad un uomo rozzo e violento che l'abbandona per attaccarsi alle gonne di una *chanteuse* di caffè-concerto, mòrtale la figliuola adorata, non appena gli amici pietosi hanno portato la piccina al camposanto, si tappa in casa, tura gli spiragli delle porte e delle finestre, mette del carbone in un braciere, e, accesolo quel tanto che basti ad ucciderla, ne aspira le esalazioni deleterie. Chi sfonda l'uscio, trova il cadavere della suicida giacente presso la finestra, con stretta nelle mani irrigidite un lembo della cortina, come se, sentendosi morire e pentitasi, avesse cercato l'aria e cadesse presso il davanzale, vinta dal letargo invadente dell'agonia asfitica.

Questo sarebbe il dramma, se Luigi Illica non lo avesse svolto in un ambiente di città orientale, Sulina nel Danubio col suo porto tutto pieno di navi e di traffico, in un brulichio pittoresco di marinai, di facchini, di popolani, di kellerine e di canzonettiste internazionali. Egli, citando epigraficamente Zola, si è proposto di ritrarre la vita: « *La vie tonjours et partout, même dans l'indéfini du chant.* » Uscire dalla rotaia ormai logora dei vecchi effetti; fare un fondo grandioso di gente viva, sorpresa nell'intensità febbrile della sua vita di lavoro penoso, di gaiezza malsana nel riposo snervante; e su questo fondo disegnare un dramma di passione muliebre che, per semplicità di ispirazione, gittasse nel realismo crudo dell'insieme la dolcezza accorata del suo sentimento; questa è la prova osata da Luigi Illica in una complicità di ardimento con Spiro Samara. Fors'anche in questa prova è l'inizio dell'opera nuova col libretto in prosa, che, dopo il successo parigino del *Rêve*, i nostri giovani compositori vagheggiano. E della prosa

il verso della *Martire* ha un certo sprezzo nell'andatura attestante nel poeta lombardo il disdegno di ciò che è volgarità sonora e vuota, di ritmo e di rima. I nostri *parnassiens* se ne sentiranno feriti nel vivo della sdolcinatura loro; ma bisogna che facciano di necessità virtù, e si rassegnino. Salvo poche eccezioni, il dramma lirico è oggi malato dell'anemia leziosa d'un'Arcadia romantica, da non potersi guarire con altro che con le brusche, forti, e ricostituenti asprezze, onde nello scorcio del secolo scorso si reagì vittoriosamente contro il rammollimento senile del melodramma Metastasiano.

***

Non esito a dire che Luigi Illica, col suo intento di spezzare le pastoie dei vecchi effetti scenici per entrare nella verità dei nuovi, ha creato fra il librettista e il compositore, fra la parola e la nota un antagonismo rischioso. Specie nelle scene così dette piene, dov'è varietà di popolo, il coro assorge ad importanza sinora ignota, e con unità di persona drammatica s'impone e predomina. Nel primo atto, fra la ciurma dei facchini imprecanti al lavoro che schiaccia e al salario che non sfama, protagonista è lo *sciopero*. Nel secondo, sino alla comparsa di *Natalia*, annunziante la morte della figlia *Anka* al marito *Tristano*, imbestiato nella duplice ubbriachezza del senso e del alcool, protagonista è il *Caffè-Concerto*. Sino al principio del tragico atto terzo, quando *Natalia*, respinta la dolcezza nuova e serena, fattale intravedère dall'uomo ch'ella ha, giovinetta, amato, si lascia prender tutta dalla sua angoscia disperata di madre, e accende il braciere, il dramma è più nella massa che nell'individuo.

In questa prevalenza era il rischio. Per quanto essa sia stupenda, non è la congiura dell' atto quarto che costituisce l' essenza drammatica degli *Ugonotti*; nè l' *Otello* di Verdi è nella tempesta famosa; nè nel *Tell* di Rossini, il convegno dei Cantoni sul Rütli, dal quale scaturisce poi il terzetto meraviglioso, é quello che maggiormente appassiona.

Il compositore vide il pericolo e lo schivò — non sempre.

Nel primo atto l' intervento di *Natalia*, è nell'azione e preannunzia il dramma. La musica procede, senza insistere sulla situazione, in una celerità di scene episodiche. Il duetto di *Natalia* con *Tristano* e l' altro col pilota *Mikael*, l' amante suo primo, hanno sul quadro affollato bastante rilievo, perchè lo spettatore li segua attento e li accolga come una promessa.

Non così durante i due terzi del secondo atto. Il Caffè-Concerto, con le kellerine sgonnellanti nell' afa densa e greve delle pipe e del rhum le loro seduzioni da trivio; col piccolo teatro, sul quale *Nina Fleurette* e i canzonettisti suoi amici sospirano la romanza alla Tosti, declamano con voce catarrosa la melopea Wagneriana, o commentano con le braccia e con le gambe — ma più con le gambe — il sottinteso lascivo del *couplet* parigino — tutto ciò, quando non assorbe, distrae.

L' episodio spadroneggia. Per attirare e mantenere l' attenzione si ricorre alla parodia e, adulterando il lavoro artistico, si crea l' ibridismo. Iersera, durante quelle scene, si è riso, si è anche applaudito; ma quello non è il dramma, nè la musica di quel dramma. È una concessione al *canzonettismo* invadente, una piaggeria al gusto grossolano di un certo pubblico, uno sberleffo grottesco di operetta nella tristezza severa

di un' azione tragica che commuove: successo finchè si vuole, arte no.

Spiro Samara deve averlo compreso e sentito in quella mirabile fine d' atto, nella quale il compositore e il suo sentimento prendono la rivincita sul mestiere e le sue transazioni. Da quel momento si ha un' ininterrotta commozione di musica, fatta per dire la passione, i suoi parossismi e le sue prostrazioni.

La scena in cui *Natalia* entra per annunziare a *Tristano* che la figlia *Anka* è morta; il contrasto del dolore di lei col cinismo del marito inebetito nella sua ubbriachezza; lo scoppio minaccioso dell' indignazione di *Mikael;* l' ira, lo sgomento, l' irrisione del coro in una perorazione di fine d' atto grandiosa — tutto ciò irrompe dal sentimento di un compositore, che ha l' intuito delle situazioni forti, e sa l' arte sua.

***

L' ultimo atto è tutto uno strazio.

Seppellita *Anka*, partiti gli amici pietosi, dato, con una fallace speranza di rivederlo, l' ultimo addio a *Mikael*, il martirio della moglie e della madre si compie. *Natalia* chiude la finestra, accende il carbone, e rannicchiatasi presso il braciere, in un desiderio acuto di liberazione, aspetta la morte.

Ho detto il proposito, indi la lotta, e poi il sentimento, e infine lo sforzo disperato per scuotere il torpore che uccide; e il desiderio, non meno acuto di quello del suicidio, rinato nella donna che ama ancora, e lo sente, di sottrarsi al veleno invadente, di respirare, di vivere..... quando *Tristano* si precipita nella povera stanza dall' uscio abbattuto, e vede lei irrigidita nell' ultimo spasimo dell' agonia — lui ubbriaco di quella mezza ubbriachezza che lascia entrare

nel cervello, attraverso il vino, se non il rimorso, il terrore.

***

Questo è raccontato, descritto, rappresentato dal verso ora dolce nella rassegnazione, ora irruente nell'ira, a volte rude ed inelegante, maschio sempre. Questo dice mirabilmente la musica, anch'esso sempre in situazione sempre espressiva, mettendo il vero, o il press'a poco del vero, nella verità che è nel dramma; anche quando la voce, sfiorando sensazioni non ancora assopite, suscita ricordi, e l'orchestra, nella esagerazione del commento s'impone e soverchia.

E lo disse l'esecuzione in un insieme fatto di particolari accurati — ricordo sopratutto la grazia procace della Collamarino rappresentando *Nina Fleurette*, e il Brombara che accentuò in *Tristano* il contrasto terrificante della scena ultima.

La viva emozione, il successo pieno, insistente, trionfale del finale secondo, si dovè alla voce squillante di Roberto Stagno, che in una parte senza forte rilievo, creò un carattere.

A Gemma Bellincioni, dopo il poema dell'Illica, dopo la musica del Samara, si deve tutto. Mobilità meravigliosa di lineamenti espressivi, scatto di gesto nervoso, intelligenza fine, sentimento squisito di cantatrice efficace e di attrice somma, artista completo nella duplicità preziosa del talento suo, ella non entra soltanto nel dramma riempendolo della sua personalità e della sua emozione: lo vive.

Se il cronista vuole dica l'entusiasmo dell'applauso, conti le chiamate, addizioni il trionfo. A me questa materialità del successo guasterebbe la vivezza dell'impressione.

MARIO SCARANO

La tazza da the

18 Giugno 1891.

La *Tazza da the* ha un peccato d'origine: essa fu scritta per il teatrino del Circolo artistico torinese: un concorso imponeva il libretto, il libretto obbligava al genere. Io mi sono sempre meravigliato che il maestro M. O. Scarano avesse potuto mettere in musica la insulsa chineseria di Ugo Fleres. Oggi ancora, dopo d'avere dormito sopra le dilettose impressioni d'iersera, quasi ne dubito. Sospetto persino che, in fondo, il libretto altro non sia che una canzonatura, della quale la dolce ed elegante musica dello Scarano fece, immeritamente, un lavoro d'arte. S'immagini. L'avvenire di due giovani amanti legato alle vicissitudini d'un piattino di porcellana che il destino crudele separò dalla tazza adorata. Quando il piattino si riunirà alla sua tazza, i due giovani si sposeranno. È un simbolo, è un'allegoria? Non sarebbe veramente la grulleria chinese apocrifa che, a prima giunta, parrebbe?

Sia l'una o l'altra cosa, nessun librettaio ha cooperato più sinceramente al fiasco d'un compositore, e pochi compositori fecero d'un fiasco un successo, con maggior serietà e con egual talento.

Comprendo il trionfo di Torino. I bizzarri artisti del Circolo avevano fatto del loro teatrino un salone chinese: la scena continuava nella platea e nei palchi, come un ventaglio fantastico che si spiegasse in mano a un mandarino gigantesco. Si era dato alla musica l'ambiente che ci voleva: gli spettatori subivano il doppio fascino del ballo in costume e dell'opera. Scarano ebbe, dal suo canto, la intuizione del genere, il

quale doveva essere tra la commedia giocosa e la mascherata. L'accentuazione soverchia della comicità e del sentimento avrebbe fatto una stonatura. Egli non calcò sulla linea, incidendo i profili delle figure: precisò poco e sfumò moltissimo. Doveva aversene l'impressione d'un tavolino di lacca o d'un parafuoco: una donnina dagli occhi a mandorla, con piedini impossibili; un chinese coi baffi lunghi quanto il suo codino; un dragone verde; un albero turchino; in fondo una pagoda colore di cioccolatte, proiettante gli svelti colonnini ed il tetto a cappello chinese sopra un laghetto di giallo cromo, solcato da una giunca rossa con rematori violacei. Voi guardate e ammirate: nulla, da quel quadretto, nè un'idea, nè un sentimento, passa nella mente e nel cuor vostro: è la grazia nel vago: non ci capite nulla, e fantasticate.

Questo per Torino: vediamo per Napoli. Dal salone al teatro il salto era brusco e rischioso. Scarano lo fece e lo fece fare alla musica sua con la risolutezza ch'è in fondo di tutte le disperazioni. I nostri giovani maestri non hanno da scegliere: guazzano nell'acqua morta di tutte le indifferenze, di tutte le accidie: il mestiere e l'usura sono là sulla sponda, invitanti alla prova del tuffo: si tratta di bère o di affogare, e non esitano. Non si guadagna un soldo, ma si dà una capata nell'avvenire: si va incontro ad un insuccesso, ma si afferma una esistenza: anche i fischi e gli urli danno una notorietà, rare volte proficua, sempre clamorosa.

Le lotte, le amarezze, le grandi speranze e gli sconforti profondi, ma sopratutto le oneste e fiere resistenze alle quali si dovette la rappresentazione della *Tazza da the*, le ho altra volta accennate: è in esse un vecchio ma triste romanzo da riscrivere. Ad ogni modo l'opera fu udita, ed un compositore di talento uscì dall'anonimo.

L'accoglienza festosa l'ho detta: non ho voluto

neanco tacere la breve oscillazione del successo in una manifestazione d'interessamento deluso. L'intermezzo con cori — e tutti sanno che cori! — parve una grossolanità nel grazioso: le danze rifacevano i gesti automatici dei vecchi balli chinesi passati di moda: l'uno e le altre andrebbero tolti. Mi dicono che il ballabile lo sarà stasera. Se si avrà lo stesso coraggio per l'intermezzo, il quale non predispone ma indispone alle finezze eleganti del secondo atto, il diletto, e l'applauso che lo manifesta, non avranno le due intermittenze che ho segnalato.

Fra i pezzi che maggiormente piacquero, e che avevano dalla ispirazione geniale della fattura eletta il diritto a piacere, noto un duetto fra soprano e tenore nel primo atto; il racconto del Bonzo, nel quale, così nella voce come nell'orchestra, la musica ha un'espressione caratteristica di comicità alta; un quintetto in cui è una grande chiarezza di sviluppi ingegnosi; il duetto che ha la bella e calda frase del baritono « *Oh se m'ama, perchè — non dovrebbe esser mia?* » la quale si volle, con un'insistenza di applausi entusiastici, ripetuta tre volte; e il terzetto finale, dove il maestro mise, e la Da Costa rese con l'esecuzione ammirabile, un ricamo di gorgheggi e di vocalizzi argentini — del Bizet purissimo, il maestro che lo Scarano ama sopratutti, senza abbassarsi mai alla goffaggine o alla sfrontatezza del plagio.

Nel secondo atto, il racconto del tenore, dove vibra appassionata una nota calda di dramma; il duetto d'amore fra soprano e tenore, che ha, daccapo, nella stretta finale, le delicate e poetiche sentimentalità Bizettiane, e un quartetto nel quale il brio comico è menomato dallo svolgimento un tantino prolisso.

Non so quanto vi abbia contribuito l'esecuzione vocale un po' fredda e un po' incerta, ma il taglio

dei pezzi non ha, in generale, la misura giusta, nè la sveltezza dei ritmi richiesta dal genere. Coll'insistenza e la persistenza nel grazioso si va a rischio di riuscire ora alla leziosaggine, ora alla smorfia.

Lo strumentale primeggia. Nella sinfonia, dov'è notevole l'arditezza e insieme la chiarezza degli intrecci armonici, si afferma un maestro. Il preludio del secondo atto, col suo susurrio d'archi soavi, come di voci dolcemente lamentose vaganti in un sogno, ricorda i migliori e li eguaglia. Tutto il lavoro orchestrale è fatto con lo stesso impasto e con le stesse finezze.

Siragusa, dirigendolo, dimostrò quale nobile fraternità sia nell'arte. Sulla scena si era mossi dallo stesso sentimento. Ho ricordato la De Costa: il tenore Apostolo, il baritono Pacini, ed i bassi Poggi e Giommi cantarono con amore di artisti che hanno dimenticato la cinquina non pagata e le evasioni relative — tanto più che l'impresa, con un allestimento scenico che non fu mai nelle abitudini sue, si era salassata nelle quattro vene per farsele perdonare.

Ed ecco l'impressione d'insieme:

Un compositore che esce dal libretto perchè nel vuoto pneumatico non ci si vive; che sovrappone la commedia musicale alla supposta commedia versaiuola, e, male o bene, e più bene che male, la elimina. Una musica che ha i difetti delle sue qualità: la correttezza che riesce al freddo, la grazia fatta di proposito, l'eleganza che dimostra una tendenza irresistibile verso la maniera. Una cura soverchia, imposta in parte dal soggetto, del *bibelot* e del gingillo. Poco teatro, molto *etagère* e camminetto altrettanto.

L'opera che volevano gli artisti di Torino, che essi premiarono e che sembrò fuori del suo ambiente al *Bellini*, dove di chinese non vi è che i mandarini feroci dell'amministrazione.

AMBROISE THOMAS

SAN CARLO — *Amleto*

29 Dicembre 1890

Era passata di poco la mezzanotte, quando il sipario calava sull' idillio delizioso, cui Shakespeare accenna appena con una ventina di versi bianchi, dai quali Thomas trasse l' ispirazione lirica, ch' è, e rimarrà, la parte più vitale della sua musica. *Ofelia*, attratta dal fascino delle voci misteriose, era scomparsa attraverso il verde fogliame del cannetto palustre, e sentivamo ancora, più nell' anima che nell' orecchio, il trillo dolcissimo di lei che affogava cantando. Ci eravamo anche voluti rassicurare sul conto della signorina Calvè, e rallegrarci con lei, non solo di saperla viva, ma di vederla ritornata a noi con la freschezza melodiosa della voce, il sentimento delicato e la squisita arte del canto. A voler credere al manifesto, il quale annunziava un *Amleto* in quattro atti, potevamo andarcene. Difatti una parte degli spettori della platea si alzò per uscire, ma un' altra parte rimase. Essi sfogliavano il libretto, e non riuscivano a raccappezzarsi. Erano andati a teatro per vedervi la scena dei becchini, i funerali di *Ofelia*, la lotta nella sua fossa, e le quattro morti che rallegrano l' atto quinto. Non potevano persuadersi che la musica avesse aggiunta un' ultima irriverenza alle molte che si era permessa; non volevano credere che in un teatro, qual' è il San Carlo, a una prima rappresentazione, l' impresa per volontà propria ed ossequente al capriccio altrui, mutilasse così sconciamente un' opera. Bisognò spegnere la luce elettrica perchè gl' increduli si alzassero. Ciò che poi avvenne al guardaroba, in

una ressa di pubblico che vi si pigiava, sulle scale, nella sala d'aspetto delle signore, in un buio fitto rischiarato da soli fiammiferi, i cronisti potranno dire.

Credo che, per una parte degli spettatori, questa delle tenebre, sia stata l' emozione fisicamente e moralmente più viva della serata. L' *Amleto*, come la prima volta che l' udimmo dal Kaschmann e dalla Gargano, lasciò in tutti un diletto tranquillo, serenamente artistico, di nervi calmi. Espressi allora modestamente il mio dubbio che musica, la quale è sensazione, sentimento, e colore, possa diventare psicologia. E che non lo possa basterebbe a dimostrarlo il libretto bestialmente raffazzonato e bestialmente tradotto, dove del lavoro Shakesperiano, fatto di pensiero musicalmente intraducibile, non è rimasta che la nuda e rozza ossatura drammatica. E anche in questa, fatta eccezione della scena fra *Amleto* e sua madre, la parola vince la nota. Persino nella bella ed efficace scena della piattaforma al castello di Elsinor, la musica rende soltanto la materialità dell'impressione paurosa, indi la violenza del sentimento che erompe dal cuore del giovane principe di Danimarca, ma non l' angoscia profonda ch' è nelle parole dello *Spettro*, e molto meno i terrori del *Re*, disperante di levarsi a Dio con la vacuità della sua preghiera.

Della *Regina* non è rimasto, nel libretto e nella musica, che un personaggio quasi secondario di melodramma, messo lì per fare una scena: quasi nulla, come in Shakespeare, del cuore che lotta col senso, della madre che a tratti si sveglia nell' uxoricida e nell' adultera. *Laerte* e *Orazio*, ridotti a poco più di comparse sono stoffa da *pertichino*. Soltanto *Ofelia* ricorda la gentile e mesta creazione del dramma, soprattutto nella parte in cui il dramma diven-

ta lirica. Si sente allora che la musica è nel suo regno, e Thomas, in tutta la pienezza del talento e dell' ispirazione, nel suo genere. Presentite *Mignon;* la presentite anche nel brindisi di *Amleto,* quando dalla gaiezza forzata e nervosa, esce la frase così dolcemente scorata *La vita è breve, la morte viene,* alla quale Maurel, sommo attore, cantante squisito, artista perfetto, dà una espressione indicibile di tristezza nel presentimento — la sola che abbia veramente commosso il pubblico, e suscitato nella vasta e affollata sala il sussulto profondo che caratterizza i grandi successi.

Anche nel finale secondo. dopo la scena del teatro, la musica traduce la intensità tempestosa della situazione drammatica, e voci ed orchestra sono gridi di minaccia e di sgomento. Un *finalone* — come dicono i maestri di musica—ma che potrebbe essere di qualsiasi opera; ch'è nell' *Amleto,* ma che non è l' *Amleto,*

L' *Amleto* è pensiero, è dubbio, è sofisma, combattenti in una mente malato contro l' azione che uccidono. Tutto ciò non si dice con una romanza, nè con un duetto, nè con un terzetto, nè con un concertato tagliati alla vecchia moda italiana, e incorniciati nella convenzione. Rileggete Shakeaspeare; e fate di ricordarvi durante la lettura, la musica: vedrete, nell' uno, tutto un mondo morale, agitantesi nel vuoto enorme dell' altra.

Dunque un' opera — anche la *tragica storia di Amleto principe di Danimarca* — la leggenda paurosa dello spettro del Re assassinato, narrata nelle veglie danesi — il dramma, non l' analisi d' un' anima, e il terrificante stndio psicologico, per cui la musica non ha espressione.

Un' opera fatta bene, con più eleganza che sentimento con più impeto che passione.

Una musica che diletta, e vi dà a tratti un assopimento dolce, da cui vi ridesta un fragore vocale e orchestrale, molto dotto, e altrettanto previdente. Ma non una di quelle frasi che i nostri maestri sanno trovare, che colpiscono una situazione nella crisi di una passione.

Il pubblico iersera, l' aspettò questa frase, con la stessa fiducia ingenua con cui aspettava il quinto atto — ma la frase non venne, e il pubblico, come alla fine dello spettacolo che gli si era stroncato, brancolò nel buio de' suoi entusiasmi rientrati, ed accese i fiammiferi nel vuoto del suo cuore.

GIUSEPPE VERDI

A SAN CARLO — *Otello*

6 Febbraio 1888

Serata indimenticabile: essa non ha nella memoria nostra che due riscontri soli in due prime rappresentazioni egualmente celebri, quella dell' *Aida* e l' altra del *Mefistofele*.

Vi sarebbe un terzo riscontro, per istantaneità e potenza di rivelazione artistica, novità e vivezza di emozioni, in una prima rappresentazione egualmente indimenticabile, se il pubblico fosse stato allora con noi, come noi fummo con lui iersera: quella della *Carmen*.

Non ci domandate la descrizione della sala: non è da oggi che vi si è fatta: le signore sono sempre belle e le loro *toilettes* sono sempre splendide. Quanto alla folla, alla distinzione nella massa, alla scelta nel numero, e alla imponenza del colpo d' occhio, chi non

prese parte alla festa abbia l' amarezza, per moltissimi immeritata, d' immaginarla. Noi, il pubblico, il grande e temuto pubblico del San Carlo, più che vederlo, lo sentivamo nei lunghi silenzi anziosi delle commozioni profonde, o nelle esplosioni dell' entusiasmo penosamente represso, quando, ad ogni fine d' atto l' applauso era sfogo di pienezza soverchia di sentimento, ed il grido sollievo di tensione suprema.

Perchè durante la rappresentazione dell' *Otello* il cuore batte forte come davanti ad una sciagura umana che si compie sotto gli occhi vostri ; perchè ne avete strette angosciose, impeti indignati, soprassalti, brividi: una dolcezza mesta e uno sgomento indicibile.

Quanta parte di coteste impressioni scaturisse dal libro prima che dalla musica ; dove la nota fu vinta dalla parola o questa da quella; in quali scene l' emozione drammatica preesistente si riprodusse o ne creò un' altra ; se, infine, Shakespeare si possa con comica disinvoltura sopprimere, e datare *Otello* da Verdi, diremo dopo una seconda udizione, quando il cuore più calmo, o più abituato l' orecchio, ci faranno la comprensione più facile e più sicuro il giudizio.

Oggi sappiamo soltanto che un'alta e potente, quanto invocata manifestazione d' arte si è compiuta davanti a noi, che il pubblico, sospintovi da una lunga e non sempre cauta preparazione, la sente e la intravede prima di comprenderla ; che il regno della cavatina è finito, che la cabaletta è un ricordo, la virtuosità un nonsenso, la cadenza un anacronismo ; che il tenore, la prima donna, il baritono non sono voci, registri, bravure soltanto, ma personaggi, ma caratteri ma passioni del dramma ch' è l' opera; che il sogno irriso e la lunga aspirazione sono oggi una realtà ; che la grande canzonatura della musica dell' avvenire è divenuta la serietà indiscussa della musica del

presente ; che la nuova e larga via venne, con mano giovanile, aperta a chi può e vuole da un vecchio e glorioso compositore nostro, e che questa è la nota più alta del trionfo d' ieri sera.

Un trionfo grande, incontrastato di poesia, di musica e di esecuzione, senza saldature di parti, fuse stupendamente nel dramma. Perchè l' artificio dei mezzi per raggiungere certi effetti si potrà discutere, e dire anche dove la nota, meravigliosa di efficacia quando la passione prorompe, scivola, deficiente, sull' analisi di essa, passando senza gradazioni dalle soavità sospirose alle crisi: ma ciò che non si può negare è la intensità di emozione, per cui, in virtù del verso che scolpisce, della musica ch' è azione, dei cantanti che rappresentano personaggi, e dell' orchestra ch' è ambiente, voi dimenticate il teatro e il suo pubblico, la scena e le sue convenzioni, sino a raccapricciar del terrore tragico di quel meraviglioso ultimo atto, che basterebbe alla fortuna dell' *Otello* e alla gloria di Verdi.

E a questo ultimo atto, nel quale passa il soffio potente del Titano che l' ha ideato, non si arriva per la vecchia e accademica successione di pezzi, ma per una logica concatenazione di scene, ineluttabili come la passione onde nascono, inevitabili come la catastrofe a cui sospingono. Tre soste soltanto, appena tre *bis*, in una concitazione continua, febbrile, di quasi quattr' ore — il *Credo* di Jago, l' *Addio* di Otello, l' *Ave Maria* di Desdemona — nei quali l' azione apparentemente si arresta, in una situazione morale intermedia che in Jago è bestemmia, in Otello rimpianto, e preghiera in Desdemona.

Ma dopo queste tre soste, nelle quali lo spettatore, senza dimenticare il personaggio del dramma, batte con trasporto le mani alla bravura del cantante, la

fatalità della progressione ricomincia anche più turbinosa, sino a che Otello ucciderà e morrà, riannodando con un bacio sulle fredde labbra della donna troppo amata il primo e l'ultimo anello della sua catena di spasimi.

Chi pensa allora che Tamagno è un meraviglioso tenore; che la Gabbi alle pure, squillanti e melodiose vibrazioni della voce, accoppia un sentimento squisito ed un' arte di canto perfetta; che Kaschmann, facendo forza alla soavità del suo canto, riesce con l'intelligenza finissima a mettere ghigni rauchi, cromatici, mefistofelici sulle labbra stesse che sospiravano con tanta dolcezza l'agonia del Marchese di Posa; che il Paroli è un tenorino grazioso, quanto il Mariani un inviato della Serenessima poco..... diplomatico, e il Guarnieri un amante anche più vecchio che infelice; che i cori hanno oggi — grazie al maestro Lombardi — quello che da un pezzo non si sospettava nemmeno al San Carlo, movimento scenico, intonazione sicuro, colore, calore, fusione; che l'orchestra, diretta dal Gialdini, è ridivenuta la grande orchestra, dei suoi tempi migliori?

No, non si pensa a nulla di tutto questo. Otello, Desdemona, Cassio, Jago, Cipro, il suo mare, il suo castello, i suoi soldati, il suo popolo, questo si vede, questo si sente, questo ci commove. Una volta sola ci sembrò di ritrovarci a Napoli, vedendo nel cielo stellato sotto il quale Otello e Desdemona si raccontano l' amor loro, un simulacro di Vesuvio, e in una festa cipriota una mandolinata con echi Frisiani.

Ma poi il dramma, niente altro che il dramma in una prima impressione di sgomento che risentiamo ancora colla disperazione sincera di non poterla dire a chi non l' ebbe con noi.

GIUSEPPE VERDI

La Messa da requiem

Finalmente la udimmo, e il pubblico e noi e quanti hanno squisitezza di senso artistico, ne avemmo l'impressione di cosa, per altezza di pensiero e nobiltà di forma, per vivacità d' ispirazione, calore di sentimento e severità di carattere, veramente, indiscutibilmente perfetta.

Verdi trovò l' accento, il colore, l' espressione del terribile dramma che si svolge fra terra e cielo. La nota musicale si fonde con la parola ed è con essa dolcezza di mestizia implorante riposo, vertigine di sgomento, ansietà d' invocazione suprema, e soavità di speranza: ora grido, ora pianto davanti alla profondità imperscrutabile di un cielo senza eco.

E quale vigoria di contrasti, quanta efficacia di effetti, nella vastità sconfinata e paurosa del quadro, dal terrore del *Dies irae*, alla supplicazione rassegnata dell' *Agnus*, e all' invocazione ultima del *Libera me*, uscita dal cuore in un sussulto di presentimento doloroso!

Lasciate che gli eruditi discutano di canto gregoriano, ambrosiano, luterano. Mai come in questa *Messa da requiem* la nota vocale e la strumentale dissero il dolore, la speranza, l' ansietà, lo sconforto, la rassegnazione, la fede, e dipinsero con vivezza siffatta la terribilità dell' ambiente.

L' impressione che n' ebbe il pubblico l' abbiamo detta. Il successo fu pieno, splendido, e per due pezzi, l' *Agnus Dei* ed il *Libera me*, entusiastico. Sarà anche maggiore se stasera, rimessa al suo posto l'orchestra che iersera suonava alle spalle della massa corale, le

finezze della istrumentazione non andranno in gran parte perdute.

L'esecuzione vocale fu quella che ci ripromettevamo da artisti valenti, quali sono la Singer, la De Giuli-Villani, l'Anton e il Navarrini. Nell' *Agnus Dei* le voci della Singer e della De Giuli, perfettamente fuse, mirabilmente intonate, raggiunsero effetti melodici d'una dolcezza indicibile. Nel *Libera me* la Singer mise tutta la vibrazione squillante delle sue note acute, tutto l'accento caldo e passionato delle sue medie. I primi onori del successo furono per lei e per la De Giuli. Il pubblico le applaudì a lungo, e con trasporto, specie nell' *Agnus Dei*, che fu ripetuto.

Il basso Navarrini piacque molto nel *Confutatis*, e il tenore Anton nell' *Offertorio*.

Quanto all'esecuzione d'insieme, bisogna dimenticare i soliti coristi che portano nell'opera la loro afonia altrettanto cronica che stonata. Si sentiva che un elemento giovane, con un rinforzo di voci fresche, si era aggiunto alla massa corale e l'avea trasformata. Così il bravo Nicoli che la dirigeva riuscì ad ottenerne effetti di pienezze vigorose, e di smorzature delicatissime, nemmeno sognate.

Anche nell'esecuzione orchestrale il maestro Gialdini che la dirigeva infuse un calore che nell'opera si faceva spesso desiderare. Se l'orchestra fosse stata in platea, i violini non si sarebbero lasciati soverchiare dalle trombe, avrebbero lasciato apprezzar meglio il ricamo stupendo dell'istrumentazione, è fatto giungere più distinte all'orecchio alcune sfumature che, quando le voci tacevano, sentivamo soavissime.

VERDI

Falstaff

10-11 febbraio 1893

Giuseppe Verdi!

Vorremmo metterlo in alto questo nome, molto più in alto che non comporti la pagina bianca sulla quale scriviamo: in alto dove noi lo vediamo, lassù nell'azzurro puro, sconfinato, irraggiungibile dei nostri ideali; in alto dov'esso, nei giorni tristi che attraversiamo, risplende davanti agli occhi nostri, di sopra al pantano di compra e vendita in cui si sguazza, come un esempio e come un conforto.

Noi lo scriviamo questo nome nel quale, dopo una vita di lotte e di trionfi, irradia oggi una gloria immacolata d'arte; e, nello scriverlo, proviamo un senso di sollievo che nessuna parola può dire: il sollievo di chi, dall'ambiente mefitico di un luogo osceno, esce all'aperto, e ribeve con l'aria pura la vita, e sente circolare nuovamente il sangue che l'asfissia incipiente condensava, impaludava nel cuore.

Se Dio vuole, per ventiquattr'ore almeno, noi possiamo dimenticare le Banche, i banchieri, gli arresti, le perquisizioni, le istruttorie, e le turpitudini nuove che esse rivelano, pullulanti dal fango che, con ripugnanza, rimestiamo. Il pensiero sgorga limpido, alato, dal cuore sussultante del più nobile degli orgogli, e la parola lo insegue, lo afferra, lo traduce, non più costretta a dissimulare con ingegnosa e prudente perifrasi il ribrezzo e la nausea della bruttura ch'essa deve significare.

Verdi, un nome che dice altezza di mente, perseveranza di lavoro, tempra adamantina di carattere

onesto e fiero. Verdi, l'uomo, l'artista che ebbe luminosa la visione dei nuovi tempi, e che delle prime due musiche potè affermare ciò che Guerrazzi disse de' suoi romanzi: « le scrissi non potendo combattere una battaglia »; il compositore che, nell'età in cui la maggior parte di noi vive nel rimpianto dei ricordi, piega la nota ch'era passione ad espressioni nuove di alta comicità prima di lui non osate, ed apre una via ai giovani, smarriti senza fede e senza ideali nella imitazione o nel plagio. Tutto ciò, nel momento disgraziato che attraversiamo, fra l'ammirazione del mondo civile che ieri ancora sogghignava, ed oggi acclama; tutto ciò è bello, è nobile, è grande, come il nome del vecchio glorioso che lo compendia, come l'insegnamento ch'esce dall'opera sua. In alto i cuori!

Noi non scriviamo con intento alcuno di critica, ma a sfogo di animo troppo a lungo depresso, e di alterezza onesta ingiustamente umiliata. Oggi da Milano ci giunge l'eco d'un trionfo colossale, di cui i nostri corrispondenti diranno più oltre i particolari, vibranti ancora delle emozioni profonde che ne ebbero.

Calmati i primi entusiasmi, fatta la parte alla venerazione dovuta all'uomo e all'ammirazione suscitata dall'opera sua, altri dirà se la concezione tipica passò dall'una nell'altra forma dell'arte, e, con pari efficacia di linee, di carattere, di espressione, vi rimanga immortale. Notiamo solo che, a trenta come ad ottant'anni; in Verdi si afferma l'intuito dell'artista, che ora seguì, ora precedette il suo tempio, del quale tradusse con la nota le rivolte e le aspirazioni patriottiche, come oggi la disonesta ingordigia e la sensualità bestiale.

Falstaff, fra i mezzi caratteri, le stature piccine, e le fisonomie ora inespressive, ora ambigue dell'epoca

nostra, giganteggia per altezza di taglia, grossezza di epa, e sprezzo superbo nell'ostentazione del vizio. Ma infingardo, crapulone, donnaiuolo e vigliacco, *Falstaff* è un precursore. Il grande Maestro deve averlo gittato come un sarcasmo in mezzo al pubblico entusiasta che lo applaudiva, egli che, quarantacinque anni or sono, nel coro dei *Lombardi alla prima crociata*, aveva ricordato agli Italiani d' allora la patria schiava.

RICCARDO WAGNER

Lohengrin

27 Febbraio 1881

Il *Lohengrin* ebbe ieri sera a San Carlo, un successo, pieno, serio, incontrastato anche per coloro che giudicano il valore di un dramma musicale dagli applausi, dai *bis* a dalle chiamate al proscenio.

Il paradisiaco preludio dell'atto primo, quello scoppio di gioia, d'ira, di meraviglia e di terrore ch'è il coro dell'arrivo del Cigno, si dovette ripeterli.

***

Il merito di questo successo va così ripartito: alla musica, al pubblico all'esecuzione orchestrale, ai cantanti.

Abbiamo dovuto resistere alla tentazione di mettere il pubblico innanzi a tutto e a tutti: Poche volte esso mostrò una intuizione così rapida e così sicura delle bellezze di una musica la quale, attaccando di pronto il convenzionalismo della vecchia opera, rompeva accidiose abitudini di pensiero e di forma, di sentimento e di orecchio. Esso seguì senza distrazioni, nè stanchezze, nè impazienze lo svolgimento nuovo,

inaspettato, originalissimo del dramma musicale, nell'unità meravigliosa, inscindibile, della nota e della parola. Tutte le volte che esso comprendeva, tutte le volte che esso sentiva, l'applauso scattava con la vivacità delle sue impressioni. Indi ai battimani seguivano lunghi silenzi, pieni di raccoglimento e di pensiero.

Avreste detto che, entrando iu teatro, avesse dimenticato la opinione vendutagli bella e fatta dal giornale, e con essa i trent' anni di polemica partigiana astiosa, combattuta pro e contro il capolavoro che doveva giudicare, tanto la sua attenzione era profonda, l'intelligenza sicura e giusto il criterio. Ci sentivamo tutti orgogliosi di far parte di questo pubbico, che altri volle dipingere come inespugnabile nella piazza forte della cavatina, trincerato dietro il sentimentalismo della romanza e le virtuosità della cabaletta; esso invece affermò splendidamente, ancora una volta, la vastità della sua conprensione, l'eccellenza del suo gusto, la severità, l'acume, l'imparzialità, la competenza indiscutibile del suo giudizio. Oh, se ieri sera fosse stato permesso di batter le mani al pubblico con che trasporto gli avremmo gridato il « bravo », che oggi gli diciamo nel giornale!

***

Non sappiamo che impressione avrebbe fatto il *Lohengrin*, a Napoli, udito dieci o dodici anni sono, subito dopo le acclamazioni entusiastiche di Bologna, e i fischi, gli urli, i dileggi oltraggiosi di Milano: oggi, dopo il Faust, dopo l'Aida, che ne sono emanazioni più o meno dirette, il *Lohengrin* ci si presenta in tutta l'arditezza accettata e trionfante della sua rinnovazione: lo ascoltiamo senze prevenzioni ostili e cieche

di gusto, di abitudine e di scuola; oggi l'appellativo di *musica dell'avvenire* che prima fu una canzonatura dell'invidia e della ignoranza, ci sembra, quello che veramente fu ed è: una buaggine — e battiamo con entusiasmo le mani a Wagner senza paura di offuscare uno solo dei raggi della splendida corona dei grandi Maestri nostri che precedettero il grande compositore tedesco indirizzandosi, sopra vie diverse ad uno stesso intento.

E siccome non abbiamo ammirazioni esclusive, non crediamo nemmeno che Wagner abbia raggiunto col *Lohengrin* tutta intera la perfezione della estrinsecazione drammatica colla voce e coi suoni; e siamo invece del suo parere allorchè, dopo il primo successo del *Lohengrin* a Bologna, scriveva ad Arrigo Boito:

« Un' anelito segreto ci avverte che noi non possediamo l'intero essere dell'Arte, una voce intima ci dice che l'opera d'arte vuole finalmente diventare un fatto completo che appaghi anche il senso, che scuota tutte le fibre dell'uomo, che lo involga come in un torrente di gioia.

É manifesto che dal gran grembo delle madri germaniche nacquero sublimi genii al mondo, ma resta ancora a vedere se le facoltà intuitive del popolo tedesco siano degne dell'opere di questi nobili, nati da queste elette madri. Forse è necessario un nuovo connubio del genio dei popoli. e in tal caso, a noi tedeschi non potrebbe sorridere una più bella scelta d'amore che quella che accoppiasse il genio d'Italia col genio di Germania.

Se il mio povero *Lohengrin* dovesse essere l'araldo di queste nozze ideali gli sarebbe toccato in vero una invidiabile missione d'amore. »

E la missione si compierà, ne sono sintomi precursori *l'Aida il Mefistofele*, la *Gioconda* tre opere di

maestri italiani, nate dalle nozze ideali preconizzate dal Maestro tedesco.

Non intendiamo di fare l'analasi d'un' opera d'arte che giunse a noi dopo trent'anni di battaglie, di sconfitte e di trionfi, per adagiarsi definitivamente nel suo incontrastato successo d'oggi, a Roma, a Genova a Firenze. a Napoli, e sulla quale si scrissero dei volumi, che potremmo riassumere con la facile erudizione, fatta di memoria e di schiena. Diremmo solo che l'impressione lasciataci dalla rappresentazione di ierisera è di quelle che non si cancellano. Più che cogli orecchi, noi udivamo con la mente e col cuore una musica la quale non solo, profila con evidenza sculturale i personaggi dell'azione drammatica, che non solo è passione ma anche calore, aria, luce. ambiente, sparsi con gradazioni squisite in un quadro meraviglioso; ch'è infine il dramma musicale come noi lo comprendiamo, come noi lo amiamo, come noi lo vogliamo.

NICCOLÒ VAN WESTERHOUT

Dona Flor

24 Maggio 1896

Dell' opera nuova di Niccolò van Westerhout si sono date, al San Carlo, cinque rappresentazioni. I giornali quotidiani dissero il successo: quattro pezzi replicati; applausi frequenti agli esecutori, così sulla scena come nell' orchestra: acclamazioni al compositore oltre una dozzina. Entusiasmi non ve ne furono; interessamento appassionato di folla crescente ad ogni rappresentazione, nemmeno. Chi scrivesse adoperando la prudente elasticità di frase della nuova critica, riassumerebbe così: una grande rispettabilità

di accoglienze, rispondente alla grande rispettabilità della musica.

Il libretto è di Arturo Colautti. Lavorando di suo con l'audace originalità dell'ingegno e non sulla falsariga d'un dramma in voga, l'autore dei *Canti virili* dette alla scena lirica un atto che, per efficacia scenica, è il solo che oggi rivaleggi con quello di *Cavalleria rusticana*. Le stesse iuverosimiglianze inevitabili in un libretto d'opera, conducono a situazioni, fatte apposta per la musica.

Queste situazioni la musica del van Westerhout non le accentua fortemente, ingrandendone l'espressione com'essa dovrebbe, nè le rende intere. Il verso vi giunge con transizioni ingegnose d'ironia e di sarcasmo alle quali la nota sorvola, producendo una monotonia di violenza. Il compositore sente il dramma, ma non ci vive; invece di farlo suo, lo traduce. Il culto della forma e la tirannia della scuola, inceppando l'ispirazione, predominano. Nelle stesse concessioni fatte all'effetto scenico lo spettatore avverte la resistenza di chi, non convinto, a suo dispetto, transige. La direste un disdegno, non di piacere, ma di piacere troppo.

E notate anche questo, ch'è contradittorio, e che è strano. Il colorito locale è ottenuto coi mezzi da quali il dogmatismo musicale ripugna. Un'*habanera* e una *seguidilla* sono incaricate di dirvi che *Dona Flor* e suo marito *Olivarez*, sono due spagnuoli. In un canto lontano di gondolieri e in due serenate, intravedete Venezia. L'ambiente, nel quale si svolge l'intimo e cupo dramma, e fatto da poche battute di una danza interna, e da un sonetto seicentesco autentico, così nel verso come nella musica.

Agli intransigenti questi parrebbero mezzucci sfruttati dalla scuola così detta dei *sensualisti*: a noi spiac-

ciono perchè, messi ad intarsio, rompono con la vivacitá loro l'unità dell'insieme, e fanno una stonatura. Le concessioni alla teatralità devono essere più larghe, più convinte, più coraggiose. Si è detto che con *Dona Flor* l'autore del *Cimbelino* e del *Fortunio*, andò per la prima volta, incontro al pubblico. Chi ne sa gli studi e ne ama il talento si augura che, nella quarta prova, ci vada più risoluto, senza preconcetti, senza disdegni, senza intolleranze, facendo vibrare alta la nota personale, con intuito pronto e sicuro della scena, e pieghevolezza maggiore alle sue esigenze. Se l'osa, troverà braccia aperte.

Interpretazioni e Concerti

ENRICO BOSSI

In Memoriam

Fu pensiero affettuoso e commovente quello che suggerì alla gentile signora Maglione Oneto di fare della solenne commemorazione della triste e tanto immatura perdita del consorte Benedetto una manifestazione nuova dell'arte ch'egli tanto proteggeva. Infatti, nella semplice e modesta chiesa di San Giorgio dei Genovesi' dove i lunghi veli di lutto coprivano i pilastri, le dorature, gli altari, e dove scintillavano le vive fiammelle delle innumerevoli simboliche candele, sembrava che aleggiasse ancora l'anima sua, e si chinasse per ascoltare i gravi e flebili accenti della musica ispirata che per lui era salita al cuore e sgorgata dalla penna di un giovane e forte ingegno.

La *Messa funebre* di Enrico Bossi, dalle prime note supplichevoli del *Kyrie* fino agli ultimi gravi suoni del *Libera nos*, si svolge come il breve epitome di quel mistero sublime e pauroso che attende noi tutti

sul limitare di un' altra vita. Ne esprime nel *Dies irae* il palpitante terrore, nel trionfale *Sanctus* la gloria intraveduta, nell'*Agnus Dei* e nel *Lux aeterna*, la fede sublime, nel *Libera nos* l' intimo e solenne e confidente abbandono.

Eseguita benissimo, sotto la direzione del valente maestro, da una schiera di eccellenti coristi, da una scelta orchestra d' archi, e dall'*harmonium* ammirevolmente suonato dal maestro Umberto Mazzone, la *Messa di Requiem* per Benedetto Maglione è riuscita una nuova affermazione del talento forte e simpatico di Enrico Bossi.

Egli ha voluto seguire le norme della moderna scuola sacra di cui fa parte, eliminando dalla sua musica ciò che si potrebbe dire la nota teatrale. Severo sempre, dotto sempre, egli sa aggiungere a codesti pregi quello di una genialità che in ogni genere si rivela possente, e che dà alle sue composizioni uno *charme* profondo e, sopratutto individuale.

EUGENIA CASTELLANO

Alla sala Schioppa

La piccola pianista, la meravigliosa pianista, dagli occhi neri, nel viso pallido, pieno di pensiero, ci dette una di quelle sue interpretazioni Chopiniane nelle quali come per miracolo di evocazione, vibra soave e caldo il sentimento della melodia originale, ignoto alla folla pianistica.

***

Quando si presentò Eugenia Castellano, la festa del saluto sembrò preannunziare la intensità del diletto.

Il *Notturno in mi minore* di Chopin, indi una *Polacca* del Van Westerhout ed infine — così entusiastica era l'insistenza dell' applauso — *Bal d' Enfants* pure del Van Westerhout, affermarono nuovamente nella giovanissima pianista, l' eccezionalità del talento, ch' è tutto insieme, canto soave, agilità meravigliosa, forza, sentimento, grazia.

La Castellano non è una fredda esecutrice, cristallizzata nella perfezione del suo meccanismo; è una interprete nel più alto, nel meno abusato significato della parola. La musica che Ella suona, facendo scattare dalla nota lo spirito che la vivifica, prima che nella tastiera passa negli occhi suoi luminosi e profondi.

Come essa fu pensata e sentita, ella la ripensa e la risente, attraverso gli anni, in un' affinità squisita d' intelletto e di nervi.

AL CIRCOLO MUSICALE NAPOLETANO

La Creazione del Mondo

30 Aprile 1890

Curioso tempo ch'è il nostro! Il principio del mondo alla vigilia della sua fine! Il prototipo degli operai che lavora sei giorni di fila, e si contenta di riposare il settimo, senza chiedere le otto ore, nè imporre il *minimum* del salario! Un uomo politico, rubando la frase al dottore, direbbe che il fatto è sintomatico. Questa coincidenza di un mondo nuovo che sorge dal caos e di un mondo vecchio che vi ripiomba, più che un' accidentalità, sembra una sottile ironia di antitesi. Vi ha pensato Vincenzo Galassi, e con lui gli altri operai del pensiero e della forma, della grazia e del sentimento, i quali, in mezzo all'urlio di chi si

arrovella nella lotta per l'esistenza, lavorano senza speranza e senza conforto, serenamente, per l'ideale?

L'antitesi colpisce, ma sicuramente non fu cercata. L'artista vive in un ambiente dove non giungono nè la retorica dei comizii politici, ne le preoccupazioni smaniose delle officine. Il raffronto venne fatto senza malizia, ma s'impone, se non altro, come un contrasto bizzarro. Tanta luminosità di mente in un buio così fitto di cuori, l'inno che saluta la vita, e l'imprecazione di chi la rinnega!

E nemmeno il pubblico che affollava iersera la sala dell'*Hôtel Nobile* deve avervi pensato. Si accorgeva egli che l'antitesi scaturiva da Giuseppe Haydn altrettanto che dall'opera sua? Poche vite furono così travagliate, nè più accanita la lotta per il pane, nè la pazienza, nata dalla fede e fortificata dalla rassegnazione, più eroica. Operaio instancabile, in una produzione incessante e, di fronte alla vanitosa accidia odierna, ciclopica, il suo grido di rivolta fu il canto maraviglioso d'amore che ci ha iersera estasiati. Egli prodigò il lirismo della sua fantasia e i colori smaglianti della sua tavolozza, in una duplice manifestazione altissima di poeta e di pittore, a rifarci vive con la magia de' suoni le allegrezze di un mondo lanciato nell'immensità dello spazio, non certo col presupposto che dovesse, un dì o l'altro, precipitare nella pozzanghera.

Beati gli uomini che hanno in sè e dànno agli altri questo sublime obblio delle miserie umane ch'è nell'arte! Al *trembleur* che ci avesse iersera parlato delle sue apprensioni per il 1.° maggio avremmo risposto che Dio è grande, che il mondo è bello, e che l'uomo è buono. In Adamo ed Eva, che cantavano con tanta dolcezza le impressioni dell'amore nascente, nessuno presentiva Caino, ed in Caino l'anarchico. Ci

si stava così deliziosamente nell'ambiente biblico, popolato di angeli inneggianti al Grande Spirito che spaziava sugli abissi tenebrosi dell'increato, forse pensando se veramente valesse la pena di trarne fuori quel piccolo globo sul quale viviamo pigiati e ringhiosi! Si sentiva come uno sbattimento di ali serafiche sotto la giubba nera del basso Poggi e del tenore De Palma; e le note fresche e vibranti della signorina Bice Carelli si diffondevano come i raggi d'oro della luce invocata, mentre dall'orchestra saliva il fremito misterioso della terra che si fecondava.

***

L'Oratorio ha tre parti. La prima abbraccia i primi quattro giorni della Creazione; la seconda i due ultimi. La terza parte è un inno di tutto il creato al grande artefice dell'opera meravigliosa. Il mondo canta gioiosamente la prima ora della sua esistenza. In quello slancio di gratitudine che sale al cielo, nessun presagio delle molte ore tristi che seguiranno. La musica, che prima ha meravigliosamente descritto, dice meravigliosamense quella esultazione.

Come potenza a descrivere la musica non è andata più oltre. Dai suoni vaghi, dalle forme indefinite del preludio, comprendete il *Caos*. È un brulichìo di atomi che si cercano, attraverso le tenebre, si ordinano, si equilibrano, si congiungono e, sotto l'affiato divino, diventano *Cosmos*. Quando a un tratto uno scoppio orchestrale vi da la sensazione di uno sprazzo luminoso, mentre il coro canta: « *E Dio disse: luce si faccia, e si fè la luce.* » La frase è stupenda: essa inonda la sala come la luce il mondo.

Il poema divino si svolge, e le impressioni si succedono con tale rapidità da non permetterci che ap-

pena una nota fuggevole di quelle che ci colpirono con maggiore vivezza.

L'aria famosa del soprano « *Dell' occhio al diletto* » ha, nel pensiero e nella forma, tutta la semplicità soave d'una pastorale. Segue una *fuga* magistrale alle parole del coro « *Su, mano alle arpe* ». Viene accolta da uno scoppio di applausi entusiastici, e si vuole riudirla.

Non ricordiamo alcuna pagina di musica descrittiva che uguagli il meraviglioso preludio del sole sorgente per la prima volta sul mondo, nè la melodia dolcissima con la quale *Uriele* annunzia la comparsa della luna. La prima parte si chiude con le parole: « *Palesano i cieli le glorie del Signor* » un coro grandioso.

Nella seconda parte, i pezzi che maggiormente impressionarono, sono: il trio « *Di liete amenità, di verde smalto — adorni i colli mostransi* ; il recitativo di *Raffaele*, e la grande aria di *Uriele* » *Altero veggo e intrepido*, annunziante la creazione dell'Uomo » *Di natura re.*

Nella terza parte, il soave duetto fra *Adamo* ed *Eva*, con accompagnamento di cori angelici, suscitò un impeto indescrivibile di entusiasmo. Il duetto si dovette ripetere. Il poema si chiude con un *Amen*, preceduto da un *Gloria*, nel quale prorompono le mille voci di gioia della creazione, salienti a Dio con emozione di gratitudine e solennità di preghiera.

VIRGINIA FERNI GERMANO

Ieri al Museum

72 Febbraio 1863

Malgrado la seduzione sportiva che irresistibilmente attraeva, tutta la parte eletta del pubblico nostro

ch' è intelligenza, ch' è buon gusto, ch' è arte, era là ad aspettarvi con ansietà gentile, fra un *Quartetto* di Haydn ed un *Larghetto* del Boccherini, la rivelazione che le si era promessa, e che noi annunziammo. Era là perchè Virginia Ferni-Germano, fra le artiste che passarono sulla nostra grande scena di musica, è delle poche che vi lasciarono un' orma propria, e che per ciò si ricordano. Era là perchè, oltre il fascino delle memorie, ve l' aveva spinta una curiosità acuta di sapere come e quanto la cantatrice gloriosa del teatro fosse riuscita a piegare il suo talento fatto di passione, la sua voce vibrante delle emozioni del dramma, alla semplicità, alle finezze di una musica che, fra noi non ha — o li ha scarsi — nè modelli, nè tradizioni.

Il cimento al quale si esponeva la Ferni-Germano aveva un altro pericolo. La sua voce doveva lottare con la malìa degli archi dolcissimi nel Quartetto diretto dal fratello Angelo; lottare e vincerla. Dopo lo scintillìo cristallino della purezza immacolata di Haydn; dopo le soavità eleganti del Boccherini, e la grazia svelta del Cherubini, e il sentimento caldo, e tutto moderno, del Bazzini, una nota vocale, cantante l'amore, la primavera, il bacio del cielo alla terra in una notte lunare, poteva forse attenuare o anche rompere l' incanto ch' era nell' orecchio.

Dobbiamo ora dire che il pericolo del contrasto coraggiosamente affrontato accrebbe il pregio della vittoria, e rese il trionfo maggiore? La Ferni-Germano cantò nove melodie: sette ch' erano nel programma, e due che, rispondendo all' insistenza entusiastica dei *bis*, ella gentilmente ne aggiunse. Furono nove melodie di vario stile e di espressione diversa: varietà e diversità che la voce bellissima rendeva, in una duttilità indicibile d' inflessioni carezzose, in una limpi-

dezza di acuti scintillanti, in un calore penetrante di note medie, parlanti all'anima.

Fatevi dire da quanti ieri udirono deliziati la cantatrice meravigliosa, la dolcezza appassionata che ella mise nel *Coeur fidèle* di Brahms, e come da questo passasse alla grazia mesta della *Sérénade inutile* dello stesso autore. Fatevi raccontare la poetica fantasia di esule sospirante la vietata terra natale, ch'è il *Chiaro di luna* dello Schumann, e descrivere come la voce avesse le luminosità e le trasparenze degli azzurri profondi nei quali, fra cielo e terra, il mistero si compie. E fatevi anche dire il dolore rassegnato del *Non piango no,* pure dello Schumann; e la sentimentalità elegante del *Se tu m' ami,* del Pergolesi; e la tenerezza del rimpianto che Garat fa vibrare nell'aria antica, ricordante la più dolce delle primavere, quella degli anni; e la freschezza deliziosa della *Pastorale,* dove Giorgio Bizet, anche nella semplicità dell'ispirazione, afferma la personalità sua, ch'è passione e ch'è grazia.

Fatevi dire questo ed altro, perocchè a noi di quel canto non rimase che l'impressione di un diletto continuo, fatto di finezze di espressione, di delicatezze di coloriti, di squisitezze di sentimento. Del teatro, de' suoi accenti, degli effetti suoi, neppur l'ombra in quei piccoli drammi del cuore, compresi dal cuore, interpretati con un talento nuovo, sino a ieri neppure sospettato, ammirabile.

Da ieri in poi la Ferni-Germano della *Carmen* avrà nella memoria nostra una rivale: quella del concerto. Toccherà a lei di ravvivare le nostre preferenze se non ci vorrà infedeli.

SALA ROMANIELLO — *Il Quartetto Ferni*

Nessuno lo disse, ma più d'uno degli appassionati d'arte sentiva che il godimento estetico dei nostri pomeriggi musicali mancava sin dalla notte tragica in cui il povero Riccio — il violoncellista poeta—sbalzato sul lastrico della via da un cavallo di carrozzella impazzito di paura, vi moriva infranto.

Del Quartetto Ferni era rimasta per circa tre anni nel memore desiderio della breve schiera che ha ricordata l'impressione di cosa bella e mortale, fatta per passare e non per durare. Alla sua resurrezione improvvisa soltanto gli intimi del violinista illustre devono aver pensato. Nella maggior parte l'annunzio della ricostituzione del Quartetto e delle sue due tornate si diffuse da un giorno all'altro, quasi all'ultima ora, nella sua imprevisione, gratissimo. Dirò anche che a taluno, fra un concerto del Thomson e un altro del Rossomandi col Grieg direttore, sembrò un rischio. A me no; e nemmeno all'uditorio fedele e devoto che, nelle ore pomeridiane della passata domenica, affollava la sala Romaniello senza che nessun lusso di manifesti, nè lo strombettio del giornale, ve lo avessero invogliato e attirato.

Il Quartetto, rifatto nuovo in due dei suoi componenti, sino del primo esperimento si è affermato tale da reggere a qualsiasi confronto, o anche a vincerlo. A sostituire il Riccio venne con grande sicurezza di fatto scelto un giovane e valoroso violoncellista che insegna oggi nel nostro Conservatorio di musica: — Stefano Giarda; — al Puzone, per le parti di secondo violino, sottentrò quel promettentissimo fra gli allievi della scuola del Ferni, nello stesso Conservatorio, ch'è

il Pascarella. Il primo violino e la viola, Angelo Ferni e Salvatore Cajati, erano al loro posto come negli altri anni, e, sino dalle prime battute, noi tutti ci accorgemmo... che vi erano.

I cinque numeri del programma — dal *Quartetto in do maggiore* di Beethoven a quello in *sol maggiore* del Grieg — piacquero tutti, sebbene l'applauso non egualmente pronto, nè egualmente vivace dicesse in quale di essi dalla facilità della comprensione prorompesse irrefrenabile l'intensità del diletto. Ricordo fra questi l'ultimo tempo del *Quartetto* Beethoveniano, il quale ebbe dagli interpreti suoi un'esecuzione semplicemente meravigliosa: poi la *Sonata alla Spagnuola* del Borodine: ma sopratutto il *Quartetto* del Grieg, per l'estrosa varietà dei suoi tempi in un pensato e ben riuscito contrasto di sentimenti e di coloriti; ma innanzi tutto per il soffio di modernità che vi spira dentro, e lo fa nostro. Un pregio codesto che cercammo invano nel *Largo sostenuto* e nella *Polka Allegretto* dei Quartetti dello Smetana e del Dvorak, nei quali la forma, in una tinta grigia di uniformità scolastica, s'impone tirannicamente a danno del contenuto, talvolta non nuovo, e nemmeno attraente.

Ciò premesso, non credo di esagerare affermando che nella prima tornata del Quartetto Ferni l'impressione maggiore l'avemmo dall'esecuzione: una che la eguagli, così nell'interpretazione dei diversi stili, come nella chiarezza veramente classica dell'espressione, nella finezza squisita dei coloriti, nella mirabile rispondenza delle parti con l'insieme inscindibile, anche da coloro che hanno la manìa pettegola dei confronti, difficilmente si troverebbe. Quanta vigoria e insieme grazia d'espressione Angelo Ferni sappia trarre dalle corde del suo violino, come la sua arcata, così sicura nell'intonazione impeccabile, volta a volta

svegli accenti profondi di dolore, e la nota si faccia soavità di carezza, gaiezza di sorriso, garrulità di scherzo, è superfluo dire in Napoli a Napoletani. E anche superfluo aggiungere, dinnanzi alla prova novella fatta dal Quartetto che porta così nobilmente e fieramente il suo nome, quale concertatore egli sia, e come ami l'arte e come la rispetti. I primi applausi furono per lui; indi per il Cajati che preludiò con la viola alla *Sonata Spagnuola* del Barodine, rendendone intera la eleganza briosa. Piacque molto, specie per la calda sentimentalità della « cavata » il violoncellista Giarda, e con lui il Pascarella per la parte ch'ebbe a raggiungere la squisita bontà dell'insieme.

Si uscì dalla Sala Romaniello con un rammarico solo, e questo era che le tornate del Quartetto Ferni siasi dovuto limitarle a due sole. E si comprende. Quando mercè la grandezza dell'arte e la superiorita degli artisti, si assorge a tanta altezza e ci si trova, sia anche per due ore soltanto, in una così perfetta comunione d'intelligenza e di gusto, in tanta limpidezza di cielo luminoso e purezza di ambiente, è doloroso dover ripiombare nelle bassure acquitrinose, care ai palmipedi.

GAETANO FUSELLA

Concerto Fusella

23 Aprile 1895.

L'ammirazione bene augurante che si è spontaneamente levata intorno al giovane violinista, e la fiducia che ispira già il suo talento, lottarono ierisera vittoriosamente con le attrattive irresistibili del San Carlo, dove il desiderio di riudire e giudicare più seriamente la strana ed impressionante musica

di Mascagni, chiamava i cultori dell'arte, e gli appassionati delle sue nuove e grandi manifestazioni.

La sala Romaniello era affollata di pubblico scelto, al quale il neo-concertista, dalla persona minuscola e dalla bella testa espressiva, si presentò sicuro di sè e della sua padronanza sul piccolo strumento, ribelle, perfido, ma ammaliante sempre, ch' egli stringeva fra le mani nervose, mentre da tutta la sala prorompeva festoso l'applauso di saluto.

Ed era giusta sicurezza e padronanza acqnistata con lungo studio, perocchè non un momento, durante l'esecuzione d'un programma irto di difficoltà schiaccianti, in cui il piccolo strumento non si mostrasse docile ed obbediente al pensiero, al sentimento, alla volontà del suo padrone ed amico: cantava con lui, sospirava, gioiva con lui, ora con nota trillante di scherzo, ora con impeto caldo di passione, o con lentezze lamentose di sconforto accorato; alla *cavata* poderosa esso rispondeva con un' onda di suono vibrante e pieno; alle agilità prorompenti dall'arco e follegianti sulle corde, con una nitidezza parlata; al lamento, con una espressione che avreste detto, e sembrava, comunione d'anime nel dolore. Ond' è che il trionfo del violinista fu ieri sera anche trionfo del violino, *re degli strumenti*, sovrano troppo spesso detronizzato dai suoi sudditi infedeli.

Abbiamo detto che il programma era irto di difficoltà schiaccianti. Cominciò con l' *Allegro di Concerto* del Paganini, un pezzo di bravura nel quale volle bizzarirsi la fantasia ed affermarsi il meccanismo meraviglioso del grande violinista che lo compose, ma che pochi oggi ardiscono di affrontare senza uscire dalla lotta pesti e derisi. Seguí una *Ciaccona* di Bach per violino solo, e a questa il magnifico *Gran Concerto* di Vienxtemps, con quel suo di-

vino *adagio,* dal quale il Fusella trasse effetti soavissimi di canto appassionato. Indi dal Fusella stesso che le compose, dal Fossataro, dal Di Lorenzo e da L. Loveri, un violoncellista di razza, furono eseguite le *Scene campestri,* di cui scrivemmo dopo un'esecuzione privata e che iersera desideravasi di riudire intere nei loro quattro tempi così varii d'ispirazione nel sapiente alternarsi dei quadretti pittoreschi, ma delle quali non fu concesso che un *bis,* quello dello *Idillio* dolcissimo.

Chiusero la parte strumentale del Concerto due ispirate composizioni del Dworzak, *Andante appassionato* e *A l'Espagnole,* l'una vibrante di sentimento, l'altra scintillante di brio nella grazia elegante, Entrambe parvero — e nel pensiero di Gaetano Fusella così veramente devono esser state, — omaggio del discepolo riconoscente al maestro illustre.

L'enumerazione dei pezzi eseguiti e l'entusiasmo onde furono accolti, dicono le difficoltà vinte, e, colla diversità delle espressioni mirabilmente rese nella varietà dei generi, la perfezione a solo dicianove anni tecnicamente ragginnta. La via che oramai si è aperta al passo ardito e sicuro del giovane violinista sarà gloriosa: egli ha la tempra dei pochi privilegiati che vanno lontano e in alto. Lo sentivamo noi in fondo alla commozione nostra; lo sentiva e volle dirglielo l'uditorio intero col trasporto delle sue acclamazioni, più convincimento che augurio.

LA GALLI-MARIÈ

In Carmen

S' immagina quello che poteva essere una rappresentazione della *Carmen*, con la Galli-Mariè protagonista, al Bellini.

Un pienone ma non dei soliti, che sono spesso folla, e niente altro che folla: un pienone ch' era numero, ma anche scelta, e intelligenza, e eleganza: nei palchi e in platea tutta la parte più nota, e più ammirata del pubblico del San Carlo che ci poteva stare. Persino il lubbione non pareva quello delle altre rappresentazioni: ci si doveva stare pigiati anche lassù, ma neppure un segno del vocio impaziente e molesto che scende turbinando dall' alto a troncare i troppo lunghi riposi del palco scenico.

E sì che, iersera, tra un atto e l' altro correvano delle mezz' ore!

Quando la Galli-Mariè entrò in iscena proruppe in tutta la sala un lungo e memore applauso di saluto.

Poi gli applausi ricominciarono, caldi delle prime emozioni del dramma, all' *Habanera*, che fu ripetuta. Altri battimani è chiamate alla fine di ciascun atto, e dopo l' ultimo, una lunga e anche più vivace acclamazione al proscenio alla Galli-Mariè e al De Bassini il quale, specialmente nella mirabile scena finale, vinse per efficacia di espressione drammatica tutti i Don Josè che lo precedettero.

Che stupendo dramma musicale sia per noi questa *Carmen* del Bizet; come in esso la nota sia passione e colore, e come l' una e l' altro mettano davanti agli occhi nostri il personaggio della finzione scenica vivo nel suo ambiente, pensammo e scrivemmo an-

che quando, quattro anni sono, il pubblico dello stesso teatro, restio alla novità della musica e della sua interpretazione, misurava l'applauso freddo e poco convinto con tutte le precauzioni della sua diffidenza.

E che la Galli-Mariè sia nella *Carmen* una grande artista pensammo e scrivemmo anche allora, meravigliati che in lei fosse così perfetta la fusione del talento della cantante con quello dell'attrice, e l'unione della nota e della parola, nel sentimento che esprimono entrambe, inscindibile.

Basterebbe la scena della seduzione nell'atto primo, il duetto dove il fascino è anche maggiore, pure con Don Josè, nel secondo, e tutto intero l'atto terzo, a dimostrare quale intensità di effetti si può raggiungere con la mobilità di espressione che passa balenando negli occhi, e che il gesto commenta.

E anche nelle scene dove il canto primeggia, esso nella Gulli-Mariè diventa tutta una cosa col personaggio scenico, al punto che dalla cantante e dall'attrice voi non avete che un'impressione sola e assorbente — quella del dramma, nel quale per tre ore vivete senza che, pure un istante, il convenzionalismo della così detta opera in musica e la virtuosità della solita esecutrice che trilla le sue gioie o conforta di note picchettate i suoi dolori, agghiacci la vostra emozione ricordandovi che siete in teatro per udirvi cantare — e niento altro.

***

Dopo il successo di *Carmen*, i maggiori e migliori applausi li suscitò Don Josè: furono anzi i secondi, e pur troppo anche gli ultimi; perchè non teniamo conto di quelli avuti dal coro dei fanciulli nell'atto primo,

i quali stonacchiarono parecchio con la petulante spensieratezza ch' è nella età loro.

Il De Bassini ci piacque — e piacque al pubblico — più che nelle altre rappresentazioni nelle quali ebbe parte, la stagione scorsa, al Sannazaro. La sua voce, calda e appassionata nel duetto del secondo atto e nella scena d' addio a Carmen nel terzo, raggiunse — come abbiamo detto — nella grande scena finale, e per canto e per azione, l' effetto tragico che Bizet fece scaturire da una volgare coltellata più vero, più intenso, più raccapricciante ch' esso sia stato mai nelle molte, nelle troppe pugnalate che insanguinarono i quinti atti del teatro classico.

Al Magini-Coletti, che ci sembrò artista intelligente e corretto, s' addice poco la parte del *torero* Escamillo, dov' e poco campo a squillo ed espansione di note baritonali.

Il resto — fatta eccezione dell' esecuzione orchestrale che fu accuratissima come tutte quelle dirette dal Sebastiani — oscillante e slegato.

GIULIANO GAYARRE

7 Febbraio 1889.

Della *Lucrezia Borgia* cantata iersera da Gayarre e dalla Borghi Mamo, mi è rimasta una impressione che difficilmente si potrà cancellare. Mai la potenza dell' ingegno, cosí fecondo e vario di Donizzetti, mi si è rivelata con tale vivacità di coloriti, con altrettanta evidenza, con altrettanta concitazione d' espressione drammatica. Dopo il secondo atto stupendo, nel quale la musica è, a volta a volta, ironia, preghiera, sarcasmo, minaccia, angoscia disperata e terrore tragico, lo spettatore che si lascia invadere dalla com-

mozione ed il critico che la discute, si domandano che cosa lo stesso Verdi, nel quale il sentimento della teatralità è talmente schietto e irruente da parer brutale, ha fatto di più e di meglio? — Nulla. Nel *Trovatore*, nel *Rigoletto*, nell' *Aida*, nello stesso *Otello*, trovate maggiori l' artifizio, la ricchezza degli sviluppi, la ingegnosità dei contrasti vocali e orchestrali, ma non la spontaneità, ma non la forza degli effetti raggiunti con una sicurezza ch' è ispirazione, con una semplicità di mezzi ch' è genio.

E lasciate che altri sbraiti di colore. Nel primo atto sentite Venezia; nel terzo, in quell' ebrezza chiassona e triste di vino avvelenato, sentite Ferrara — la Ferrara dei Borgia. Il dramma dell' ultima scena, tra madre e figlio, chi avrebbe potuto dirlo con maggiore vivacità di contrasti dolorosi, con strazio più acuto nella verità della sua espressione? I primi atti della stessa *Favorita*, di fronte alla unità del pensiero e alla rapidità incalzante della passione ch' è in tutt' i tre atti della *Borgia*, paiono più che freddi, accademici.

Questa fu l' impressione d' ieri sera. Non so quanto ad essa abbia contribuito il sentimento che vibrava nella voce meravigliosa di Giuliano Gayarre, nè quanto l' arte squisita del canto e dell' azione, per la quale la Borghi Mamo potè levarsi all' altezza, oggi nota anche a noi, di esecutrice primaria.

In nessuna delle due opere che precedettoro la *Borgia*, il talento eccezionale di Gayarre, nel giusto equilibrio dell' azione e del canto, si manifestò più completo. Le fattezze morali di *Gennaro* hanno un carattere spiccato, prevalente, assorbente: l' amore spinto sino all' adorazione per la madre ignota. Gayarre dice deliziosamente tutte le frasi che sono l' espressione di quest' amore. Nel racconto dell' atto primo, nella invocazione dell' atto secondo, la parola *madre* e detta

come nessuna voce umana la disse mai. Irrompe dalla gola con una indicibile potenza di espansioue melodica, ma dalle sue vibrazioni calde ed appassionate, voi comprendete, voi sentite, ch' era nel cuore, e n' è uscita.

Così nell'ultimo atto. L' angoscia per gli amici morenti, l' ira contro la terribile e mostruosa donna per cui essi muoiono, la disperazlone profonda che s' impadronisce di lui nell' apprendere che il mostro è sua madre — la madre adorata che egli conobbe appena in una visione luminosa e fugace della sua infanzia — la voce di Gayarre dice tutto; ed il viso — quel viso che mi parve, ed era, impassibile, senza alcun riflesso del sentimento che la voce diceva mirabilmente — s' irradia, si contrae, e spasima con quello del personaggio che il dramma travolge fatalmente nei suoi dolori, e di essi soffre, e di essi muore.

Fu un trionfo entusiastico, e non di cantante, e non di virtuoso. La gola privilegiata, i polmoni fenomenali, l' arte meravigliosa delle smorzature dolcissime nella pienezza squillante delle note di petto, c' entravano per la loro parte, ma il cuore primeggiava.

In tanto trasporto di pubblico la Borghi Mamo riuscì a disegnare, ad accentuare, ad imporre il successo proprio di attrice intelligente e di cantatrice finissima. Dalla dolcezza della prima aria "*Com' è bello!*,, all' angoscia del "*M' odi, ah m' odi!*,, del duetto finale, il personaggio ebbe in lei tutte le espressioni di viso, di gesto, di voce della donna perversa e vendicativa, alla quale il poeta, par una ingegnosità di contrasto, volle dare cuore di madre.

Dopo l' atto secondo, quando scoppiò la grande ovazione delle sei acclamazioni al proscenio, l' applauso del pubblico mirava alla Borghi-Mamo e al Gayarre,

in una giusta e meritata indivisibilità d'indirizzo e di trionfo.

Alla festa prese parte anche il Sillico — e doveva sopratutti prendervela Marino Mancinelli, il quale diresse l'esecuzione orchestrale con la sicurezza, col talento, ed anche col trasporto dell'artista che sa mettere uno scatto nervoso di vivacità contemporanea nella giovinezza immortale dei grandi maestri che interpreta.

A SAN CARLO — *L'addio di Gayarre*

22 febbraio 1889

Non fo inni. Al diapason raggiunto ieri sera dall'entusiasmo del pubblico nessuno ci arriva. Un'idea approssimativa di quello che avvenne, dalle nove alle undici, chi non fu in teatro può averla dalla cronaca disadorna della serata.

La sala, dalla platea al loggione, gremita.

I Duchi D'Aosta entrarono nel palco reale di proscenio nel momento in cui cominciava il duetto del primo atto fra *Lucrezia* e *Gennaro*, e con esso il trionfo dell'artista meraviglioso.

Come Gayarre canti quel duetto; quale compagna valorosa egli abbia nella Borghi-Mamo, fu già scritto. Alla frase « Era mia madre! » scoppiò nella sala un grido di ammirazione. Il racconto di *Gennaro* che, detto così, ha potenti commozioni di dramma, si sarebbe voluto riudirlo. Le domande del *bis* durarono, con insistenza clamorosa, alcuni secondi. L'orchestra si dovette fermare. Gayarre ringraziava commosso. Ma il *bis* non si ebbe. Invece, fu ripetuta la seconda parte del duetto nel secondo atto alle parole: « *Ah! se sapessi a quale* » ecc. dette dalla Borghi Mamo con

grande talento di cantante e di attrice. In quel duetto è l'appassionata invocazione di *Gennaro* alla madre, che il pubblico interruppe con un nuovo trasporto di ammirazione.

Dopo l'atto, alla Borghi-Mamo, a Gayarre, al Sillich, indi a Gayarre solo, acclamazioni da non finire.

Ma un trionfo — un indescrivibile trionfo — era serbato a Gayarre dopo la romanza del *Don Sebastiano* che egli canta nell'atto terzo. Corone d'alloro caddero a pioggia sul palcoscenico, e con le corone un diluvio di fogliolini multicolori, nei quali erano pochi ma sentiti versi, inneggianti all'artista.

Stupenda, per unanimità imponente di entusiasmo, in quell'istante, la sala. Gli spettatori della platea, in piedi, acclamati con uno scroscio assordante di grida e di battimani; le signore, nei palchi, plaudenti anch'esse. E continuava la pioggia delle corone che, commiste ai fiori, tappezzavano il palcoscenico.

L'ovazione ricominciò con lo stesso trasporto quando Gayarre ripetè la romanza, e, a sipario calato, dopo l'ultimo atto. In mezzo al frastuono degli applausi si udivano distinte le voci di « *Addio e a rivederci!* » Esse esprimevano un sentimento che, in quella folla meravigliosa di pubblico, era generale.

Sì, addio e a rivederci! Addio, e a quest'altr'anno! (1)

HENRI KETTEN

Avevamo proprio ragione di rallegrarci che Enrico Ketten avesse lasciato la lontana sala della Società

---

(1) Fu addio eterno, al momento dell'invocato ritorno Gayarre morì!

N. di R.

del Quartetto per dare il suo secondo concerto in quella del Sannazaro, più centrale e più armonica. Incominciamo dal dire che il pubblico vi accorse in folla quasi come ad una delle famose rappresentazioni della *Donna Juanita*: il che non è solo una prima constatazione di successo, ma anche un grandissimo elogio, visto e considerato che oggi il gusto pubblico tende più facilmente alla musichetta che si canticchia, si strimpella e si zuffola senza fatica. e che una gamba ben tornita ha conoscitori più profondi ed ammiratori più entusiasti di una bella nota, squisitamente modulata.

E non state a immaginare — se non foste con noi della festa — che l'uditorio elettissimo della platea, e l'altro che dai palchi, con maggiore eleganza di atteggiamento e gentilezza di sorriso, esprimeva le sue emozioni fossero il pubblico dei soliti concerti, composto dei soliti maestri coi soliti allievi, condannati, per un dovere di solidarietà verso il pianista collega e maestro, ai lavori forzati dell'ammirazione a ogni costo. Per un pubblico di quella risma, il concerto non è che il pretesto di un'adulazione banale; e, se un certo rispetto delle convenienze non lo vietasse, si batterebbe le mani anche senza che il pianista toccasse il pianoforte coll'entusiasmo facile e di buon comando. fatto in casa come i taglierini, col quale si applaude, a scuola, alla prolusione del professore.

Enrico Ketten ebbe invece il pubblico che amano i grandi artisti come lui — quello che, per premunirsi contro le sorprese delle riputazioni scroccate, risponde coll'esagerazione dell'entusiasmo. Questo pubblico, che comincia col pagare al botteghino del teatro il suo diritto di giudicare — 1500 lire d'incasso, afferma un nostro collega tutt'altro che benevolo al Ketten — non si scalmana a fare l'ovazione d'obbligo dei concerti gra-

tuiti: appena un battimano freddo, stentato, nel quale sentite una gentilezza inamidata e piena di riserva. L'artista deve sciogliere il gelo, vincere la diffidenza, *empoigner*, come dicono i francesi, il suo uditorio, mettergli, come diciamo noi, gentilmente ma vigorosamente, due dita alla gola e farlo gridare, badando che per lo stesso canale passano due manifestazioni affatto opposte, quella della beffa e dell'entusiasmo, espresse con intonazioni diverse ma con lo stesso urlo. Chi riesce a questo, ha battesimo e cresima di grande artista, e può lasciare l'estrema unzione a chi la desidera. Kettin vi è riuscito; il suo secondo concerto ebbe, tutte le ansietà della lotta affrontata con intrepidezza, tutte le ebbrezze della vittoria vinta con coraggio. Non sappiamo che ne penseranno i pianisti novellini che scrivono i loro primi concerti sui giornali, e che, se si decideranno a suonarli come li scrivono, li suoneranno molto male: questo, oggi, è certo, che il successo di mercoledì sera al Sannazaro, per serietà di pubblico, bellezza e difficoltà di programma, e splendore di esecuzione, conterà fra i migliori e maggiori del Ketten, e che il suo passaporto di pianista celebre ebbe anche fra noi la vidimazione che ci vuole per chi non si contenta di parer grande, fra il sagrestano e il curato, sotto il campanile della sua parrocchia.

Detto ciò, riassumiamo le nostre impressioni.

Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt, e non meno gustato, non meno ammirato come compositore, lo stesso Ketten; diciannove pezzi. tre *bis*, un pezzo fuori di programma, *Castàgnetta*, due ore e mezzo di musica, con riposi pochi e brevi, senza che l'attenzione vivissima del pubblico apparisse per un istante solo svogliata o distratta, senza che una indecisione di nota accennasse menomamente a stan-

chezza nei polsi d'acciaio del concertista, un alternarsi di emozioni ora soavi come nel *notturno in fa diesis* di Chopin, dove la melodia irradiava dalla tastiera e si diffondeva nella sala con bagliori bianchi e diafani di raggio lunare; ora voluttuose come nel grazioso *minuetto* di cui il pubblico seguiva con ondulazioni di capo il molle e dolcissimo ritme; ora prorompenti con vivacità di sussulto come nella *marcia* delle *Ruine d'Atene* che ci ridestò, più nel cuore che nella memoria, una impressione che non vi morrà — quella della prima esecuzione che ne udimmo dal Rubinstein; ora vibranti di trilli e di arpeggi e di melodie vaghe, misteriose — fantasticaggine senza fine, fluttuante nell'aria queta d'una notte serena, come quella paradisiaca *Ronde de Djinns* che desiderammo, ma invano, riudire; ora vertiginose, come nel *valse-caprice*, il quale, a chiuder gli occhi, vi dipingeva nella fantasia il Ketten del caricaturista, che inforca il pianoforte, e lo sprona ad impeti di cavallo bizzarro, volando come la strega che cavalca la scopa, ad una tregenda vorticosa di note irruenti.

Ma la caratteristica più spiccata di questo secondo concerto fu la dolcezza. Ketten, l'irrequieto e violento agitatore del piano, volle dimostrare che in lui, quando vuole, il sentimento vince la forza, l'espressione della frase melodica la virtuosità delle dita agili, rotte a tutte le difficoltà, ed anche alle furberie del meccanismo. La *romanza in fa diesis maggiore* di Schumann, quella originalissima *serenata* dello stesso Ketten, alternante preludi di chitarra e rintocchi di campana in un cinguettio rapido, sussultante, di amore meridionale, e più di tutto, la deliziosa aria di Agata nel *Freischutz*, nella quale egli trasfuse il calore della passione che l'ha ispirata, provano che il talento ec-

cezionale del pianista passa dal braccio vigoroso alla tastiera che domina, ma scaturisce dal cuore.

A questo principalmente si deve la grande e generale impressione fatta dal Ketten nel suo secondo concerto: chi andò a teatro, attrattovi dalla fama d'uno slancio, d'una forza, d'un'agilità che non hanno o non temono raffronti, trovò un compositore elegante, brioso, originale, e un esecutore di primissimo ordine, il quale sa esprimere colla nota calda e colorata tutte le gradazioni delicate, tutte le sfumature vaghe, inafferrabili del sentimento: si aspettava il prestigio e si ebbe la commozione. A noi, aborrenti da pregiudizi, da gare, da ostilità di campanile e di scuola, e che nelle varie manifestazioni dell'arte amiamo sopratutto quelle in cui si rivela, splende e si afferma la individualità dell'artista, Enrico Ketten non lasciò che un desiderio — quello di riudirlo, lunedì sera, nel suo terzo concerto, nella stessa simpatica sala del Sannazaro, davanti allo stesso pubblico eletto e plaudente.

FERNANDO DE LUCIA

Esordio a San Carlo

Il signor De Lucia — gli impresari da teatro scrivano questo nome nel loro taccuino — ha giocato il suo avvenire d'artista sopra una carta sola, ed ha vinto.

Esordire a San Carlo!

Ieri ancora l'associazione delle due idee espresse da questa frase equivaleva a un non-senso.

Passare dalla sala di concerto ad una delle maggiori scene del mondo; rinunciare ai facili trionfi della romanza e del duetto cantati e applauditi in famiglia per allargare la cerchia delle impressioni e avventurarsi, coscritto, in un campo dove, spesso per morirvi,

non combattono che veterani; muovere il primo passo dove altri incede nella piena maturità del suo talento e nella conscia sicurezza delle sue forze; gareggiare nel sentimento e nella grazia squisita del canto con una grande artista qual' è la Ferni-Germano; essere il Faust di quella Margherita e, tagliatasi una parte nella pienezza del successo di lei, riuscire a farsi battezzare da un pubblico che amministra la cresima, ma più spesso l'estrema unzione, tutto ciò ieri si chiamava imprudenza, temerità, e un poco anche sfacciataggine, e se ne sogghignava; oggi è coraggio, è valore, e si applaude.

Il successo del giovane tenore cominciò sino dal primo atto, si accentuò nel secondo alla frase gioiosa che scoppia dal cuore di Faust dopo l'incontro di Margherita, e si affermò pieno, splendido nel terzo quando sospirò la romanza *Salve dimora casta e pura*, con modulazioni e smorzature soavissime.

La prima impressione nel pubblico fu di sorpresa. Quella voce aveva una dolcezza così carezzevole di espressione, il fraseggiare era così netto, l'intonazione così sicura! Nella vasta e affollata sala era cessato il chiacchierio molesto: dai palchi e dalla platea, tutti i binoccoli erano appuntati, tutti gli occhi rivolti alla scena dove si rivelava finalmente un tenore, natoci improvvisamente in casa, quando appunto se ne disperava, dopo parecchi anni sciupati in una fecondità tediosa di pianisti.

Si aspettava il duetto d'amore. Il duetto venne, e il successo continuò, ma non crebbe: forse perchè, tra la romanza e il duetto, n'era spuntato un altro, grande, clamoroso, senza intermittenze, nè fiacchezze, un successo sul quale si contava, che tutti aspettavamo, quello della Ferni-Germano.

Dopo il duetto d'amore il dramma si sviluppa e si

allarga. Nella scena della chiesa Margherita, con la voce calda e appassionata della Ferni, dice tutte le sue angosce. Poi Valentino muore bene nel Del Puente, espiando il peccato mortale di aver cantato, al secondo atto, una romanza mediocre, che il pubblico accoglie come un' esumazione riuscita male. Eccoci, infine, all' atto della prigione e della morte di Margherita, un *pot-pourri* dei pezzi principali dell' opera, e che ieri sera, ripensando allo stesso atto nel *Mefistofele*, dove il dramma è così nuovo, così intenso, così efficace, ci sembrò piccino di pensiero quanto è convenzionale di forma.

E intanto si applaudiva ancora De Lucia, ma egli era passato nell' azione come nell' esecuzione, nell' esecuzione come nel successo, in seconda linea, dove appunto si era messo il personaggio che rappresentava. La sua voce, che dice l' amore con tanta dolcezza, non trovò nel terzetto del duello un accento maschio d' ira, nè uno di dolore durante l' agonia di Margherita. Anche le mezze voci alla Stagno passavano appena, e non sempre, l' orchestra rumorosa per fermarsi alle poltrone della prima fila. Era stanchezza, era delicatezza squisita di organo vocale, fatto apposta per le soavità dell' idillio, e che si rompe nelle concitazioni del dramma?

Dopo una sola udizione, trattandosi d' artista giovanissimo che deve avere esaurita una gran parte della sua energia nell' osare, la risposta sarebbe arrischiata.

É tuttavia certo che colui il quale udì primo cantare il De Lucia quando in San Pietro a Maiella studiava il contrabasso, e gli disse:

« Tu hai un tesoro nella gola: getta via l' archetto, e studia il canto » presagì il trionfo d' ieri sera. C' era molta simpatia in quel trionfo, ma anche commozione

forte e sincera, e in tutti un presentimento d'avvenire artistico che non può fallire. Lasciate fare: quel giovanotto non ha che appena ventitrè anni. L'età matura il corpo e il talento: si lotta, si soffre, si acquista la scienza della vita e l'abitudine della scena, e la voce, rinvigorita nei larghi e vivi ambienti, perde le sdolcinature accademiche.

L'idillio d'oggi può diventare dramma domani.

Dunque aspettiamo, e contentiamoci della promessa ch'è splendida. Avere esordito a San Carlo, ed esservi stato acclamato da un pubblico che non prodiga i suoi entusiasmi, è già per il De Lucia un principio di carriera che nessun cantante ebbe mai, e che vecchi e giovani, grandi e piccoli artisti, gl'invidieranno.

FERNANDO DE LUCIA

A SAN CARLO — *Nella Gioconda*

20 Dicembre 1890.

La *Gioconda* odierna ha sulle due che la precedettero il vantaggio grande che la parte di *Enzo* è cantata dal De Lucia. La *Gioconda* del Sani e l'altra del Signoretti non aveano lasciato sospettare che nella musica del Ponchielli, dove i maggiori effetti drammatici sono nel grido, un tenore potesse, non solo raggiungere per sè stesso il culmine del successo, ma deciderlo con effetti opposti, appunto in quelle parti dell'opera, nelle quali poteva pericolare.

De Lucia ha, con la voce, *creato* un personaggio: del tenore che, nel momento più critico, più espansivo della passione, ha il coraggio di sciogliersi dalle braccia della prima donna soprano e sottrarsi, dentro una nave, alle conseguenze del duetto d'amore, ha

fatto un uomo. Egli ha dato torto alla *ficelle* del librettista, e si è imposto al convenzionalismo del compositore. La figura del romanzesco *Principe di Santafiora* stacca più viva, più accentuata delle altre, in un quadro nel quale non si era veduta che di scorcio, con atteggiamento accademico e fisonomia inespressiva. La voce può tanto!

Ho detto la voce, perchè la *creazione* di Fernando De Lucia è essenzialmente e necessariamente vocale. Più che nell' azione melodrammatica, il personaggio si profila nella dolcezza calda, o nel sentimento squisito del canto. La frase musicale, detta a quel modo disegna, colorisce, anima. A cominciare dalla romanza " *L' angel mio verrà dal ciel* „ nella quale l' artista mette un' espressione indicibile di *rèverie* appassionata, e a finire nel grido che gli erompe dal cuore " *Tu sei morta, tu sei morta!* „ del quale sentite tutte le inflessioni strazianti nell' imponente concertato finale dell' atto terzo, si stacca con fattezze proprie, dalla popolazione canora che affolla la scena, una personalità tragica — *Enzo* — che le *Gioconde* precedenti avevano lasciato ignorare.

Questo, per me, è il pregio maggiore della interpretazione del De Lucia, e questa la lode che gli dev' esser più cara. Ch' egli sia ritornato a noi con maggior vigoria di espansione vocale, é vero. Ma la critica, se ha l' ammirazione prudente, deve appena notarlo, né l'artista insistervi. Avvi una forza che non è elaterio di polmoni, nè audacia di acutezze foniche. De Lucia l' ha intera: il suo è un assiduo e progressivo lavoro di perfezionamento, dal quale esce, con temperamento eccezionale, un colorista caldo e fine — come un Fortuny fra i tenori. Per questo la *Gioconda* piace oggi di più. Specialmente il secondo atto, dove imperversa il grido alla Verdi della prima maniera,

o alla Petrella di tutte le maniere, ha dal canto del giovane, e già celebre tenore, una carezzosa soavità Belliniana, alla quale né Boito nè Ponchielli, nella forzata ed artificiosa antitesi di parola e di nota, aspiravano.

DE LUCIA

in Lohengrin

Col *Lohengrin* si può dire che dall' esecuzione migliore, e quindi dalla comprensione maggiore, il pubblico, che iersera affollava la vasta sala, ebbe raddoppiata la intensità del diletto. Si cominciò dal voler riudire il preludio nel quale è come una genialità eterea d' ispirazione serafica ; indi il dolce fascino continuò ininterrotto sino alla fine, senz' altre soste che quelle che il sipario segnava, lasciando libero lo sfogo all' emozione, lo scatto all' applauso.

L' esecuzione, come dianzi ho detto, sembrò a tutti più sicura, più calda, più efficace sul pubblico. De Lucia segnò le due parti, dalle quali iersera, mercè l' arte delle transizioni ottenute con sfumature delicatissime, usciva intera la dolce e insieme maschia figura del cavaliere del San Graal. Dall' addio al cigno, al paradisiaco " t' amo „ dalla sfida, al duetto d' amore, la progressione del sentimento umano si andò accentuando nella voce, nel gesto, sino a quando, dopo che *Elsa* ebbe rotto il suo giuramento , gli sottentrò il dolore nobilmente rassegnato della felicità fuggita e dell' addio ultimo, vibrante di pietà accorata.

De Lucia, ieri sera, ha lasciato comprendere tutto questo. Il personaggio leggendario ha perduto, mercè il suo talento fatto in parte di studio e di osservazione, la soavità inalterata della espressione uniforme

Dal momento in cui *Lohengrin* lascia Monsalvato al monento in cui vi ritorna, corre un breve periodo in cui egli ama e soffre. In questo periodo è il dramma come Riccardo Wagner lo ideò, e come noi lo amiamo. De Lucia ha intelligenza, ha la voce, ha l' arte per segnare questi passaggi. A me è parso che egli miri alla perfezione coll'intento fermo di raggiungerla. Dal *Faust* dell'esordiente al *Lohengrin* dell'artista in tutta la pienezza dei mezzi suoi, quale cammino!

FRANCESCO MARCONI

A SAN CARLO

20 Marzo 1889

Dopo Tamagno, Marconi: dopo l' impeto, la forza e l' ardimento delle meravigliose emissioni vocali, le delicatezze, le soavità, ed insieme il sentimento del canto dolcissimo. Bisogna che l' orecchio, ancora intronato, si abitui. Marconi, fra noi, non vinse mai le sue battaglie di palco scenico nè per forza, nè per sorpresa. Ricordiamo la prima lotta nei *Puritani*, e l'altra più pericolosa nel *Faust*, terminate entrambe con un trionfo negli *Ugonotti*. Egli non è della forte razza degli artisti che s' impongono, ma dell' altra, non meno eletta, degli artisti che s' insinuano. I primi si fermano all' orecchio; i secondi vanno al cuore: il viaggio è più lungo. Possiamo aspettare: il *Tannhaüser* è vicino, e l' arrivo è sicuro.

Il *Mefistofele* d' ieri sera non fu che una tappa di questo viaggio dall' orecchio al cuore. Per tutti coloro i quali non hanno per il talento artistico che una misura sola, la sosta fu deliziosa. Le due romanze di *Faust*, quella del secondo atto e l' altra del quarto. non furono cantate mai con finezze così

squisite di canto e di sentimento; il duetto « *Lontano, lontano, lontano,* » non ebbe mai così diafane le sfumature di *rêve* che Arrigo Boito mise nella musica. Il pubblico applaudì vivamente. Applaudirà di più quando l' orecchio, abituato allo squillo, un po' alla volta si rifarà alle vibrazioni più dolci.

Dicono che Marconi abbia cantato dopo un accesso febbrile che durò otto giorni e del quale non era ancora guarito. Anche di questo la critica deve tener conto riservando in parte, per una maggiore larghezza di lode, il giudizio.

Per la Borghi-Mamo, il *Mefistofele* non poteva essere che una nuova e forte affermazione di talento, e una non meno splendida rinnovazione di successo. Nell' atto terzo, dopo il brio nervoso e le eleganze comico-sentimentali del quartetto in giardino, ella primeggiò come sempre per la perfetta fusione della voce calda e del canto appassionato coll' azione drammatica. Le venne fatta ripetere la *nenia* nella quale la sentita ispirazione Boitiana ha dall' esecuzione mirabile dell' artista esimia tanta, e così irresistibile, e così commovente espressione di dolore.

Piace sempre anche Sillich, e di più piacerebbe se non ricordasse troppo spesso Maini per farlo desiderare.

GIUSEPPE MARTUCCI

Il suo Concerto

15 Gennaio 1898

Giuseppe Martucci diede due concerti sinfonici, l'uno nella Sala Romaniello l' altro al San Carlo, con programma unico. L' accoglienza fatta al Maestro che, dopo dieci anni tornato per pochi giorni a noi, volle

ricordarsi alla fedele ammirazione nostra, fu materialmente trionfale in entrambi, persistente la malia della bella e grande musica, eguale il valore degli interpreti ed esecutori suoi, ma più schietto, per la sincerità maggiore del sentimento onde esplose, il successo estetico nel secondo.

Scrivo di questo.

Nell' uditorio che affollò la Sala Romaniello era indiscussa la certezza del diletto, igienicamente imposto lo sfogo dell' ovazione, evidente all' occhio dell' osservatore tranquillo il preconcetto dell' apoteosi. L' autore della *Sinfonia in re minore* pochi eletti la conoscevano; generale era invece il memore entusiasmo per il creatore dei Concerti celebri, che furono per noi scuola di intelligenza allargata, di comprensione più sicura, più facile, mercè la iniziazione sapiente e la serietà del gusto affinato. Il ricordo e la gratitudine prevalevano confusi in un trasporto solo, impaziente di erompere. Si sentiva da tutti, si vedeva in tutti il bisogno di esaltarsi, di batter le mani, d' acclamare, come di respirare. La dimostrazione era nell'ambiente.

Rammento nella vita mia un momento simile, con un' eguale fascinazione di pubblico, quando i milanesi vollero, i primi, festeggiare l' autore dell' *Aida*, reduce allora dai trionfi del Cairo. Quanta parte della frenesia degli evviva e delle chiamate alla scena quasi ad ogni frase era suscitata dalle bellezze intrinseche della musica nova, così diversa dalle precedenti? Per conto mio posso affermare che il gridio insistente della platea invasata faceva parer fiochi gli squilli delle lunghe trombe egizie nel finale del secondo atto, assordante, e che dell' *Aida* di quella sera non mi è rimasta nell' orecchio, attraverso gli anni, altra impressione che di frastuono. Si voleva, a ogni tratto, vedere il maestro glorioso, e dirgli che si era orgogliosi di lui,

l'autore del *Rigoletto*, del *Ballo in maschera* e della *Traviata*. L'*Aida* c'entrava anch'essa, ma più per quanto sapevasene dai giornali, che per il pochissimo che in quella sera se ne afferrava attraverso il baccano trionfale. Vedere il vecchio Verdi, ruvidamente reluttante alla materialità del successo, trascinato al proscenio come con gli argani dalle braccia nervose della Stoltz e della Waldman, sentirsi assorbiti in quel finimondo di gente urlante, questo era lo spettacolo, questa la musica che maggiormente piaceva ai Milanesi di quella sera.

Ho a dire come e quanto, in proporzioni necessariamente molto ristrette, le ovazioni della Sala Romaniello mi abbiano ricordato quelle della Scala, e da Giuseppe Martucci sia asceso a Giuseppe Verdi?

So questo soltanto, e non lo dissimulo, che, uscendo dalla Romaniello, provai come un senso d'isolamento in mezzo alla gente che sfollava ancora vibrante delle sue emozioni; isolamento che sentii crescere quando, il giorno seguente, vidi le mie riserve, e un poco anche le mie diffidenze, smentite dal lirismo dei giornali inneggianti a coro in una specie di *cabaletta* a cadenze uniformi, con tale unanimità di trasporto da farmi dubitare delle mie impressioni se non navigassi da oltre trent'anni sul mare infido dell'opinione, dove pochi arrivano, e i più naufragano.

***

Volle fortuna che in una delle abusate agapi artistiche, ideata da un valoroso scrittore di commedie e non meno acuto critico di esse, fosse dai banchettanti, con unanimità d'insistenza ammirativa, chiesta la replica del concerto. Come poi, dopo l'adesione cortese del Martucci, nascesse l'idea del San Carlo non so. Se

fu idea di nemico il quale fidasse in una sproporzione schiacciante d'ambiente e di contenuto, nessuna malignità d'invidioso ebbe l'imprevidenza più stolta. All'*ouverture* dell'*Ifigenia in Aulide*, all'altra, la 3.ª della *Leonora*, e al preludio del *Parsifal*, quella era la cornice che ci voleva. Gluck, Beethoven, Wagner vi sarebbero stati in piedi senza rabberciature ortopediche. Bach vi avrebbe trovato le smorzatnre di serenità necessarie al sentimcnto delicato della sua *Aria*, alla grazia elegante della sua *Gavotta*, e la *Sinfonia* del Martucci la progressione degli effetti suoi nella fusione orchestrale perfetta. S' aggiunga che, dal primo passo all'arrivo, dalla buia cripta bislunga al monumento d'arte che Roberto Bracco chiamò cattedrale, dalla Romaniello al San Carlo, il lungo tratto così rapidamente e con tanta sicurezza percorso, simboleggiano per forma la meta quasi raggiunta nell'ascensione gloriosa.

***

Giungerei tardi per dire l'imponenza della sala magnifica. Pochi spettacoli sancarliani attrassero tanta e così ansiosa ressa di pubblico, e lo tennero per quasi tre ore in un raccoglimento di oranti in chiesa solo interrotto, dopo l'uno e l'altro numero del programma, da quelle lunghe e salutari respirazioni che sono gli applausi. Nella vastità dell'ambiente, nella varietà dell'uditorio in un pomeriggio domenicale, sopratutto per la mitezza dei prezzi che accomunava, insieme alle fortune diverse, le condizioni sociali e le capacità intellettive più disparate, difficile l'accordo, la premeditazione, la *claque*, l'applauso d'obbligo, il successo fatto.

Probabilmente due terzi di quella folla Giuseppe

Martucci lo conoscevano dalle cose mirabili che ne avevano scritto i giornali; non tutti avevano assistito ai Concerti famosi che furono l'inizio della celebrità odierna; fors'anche più d'uno, nell'ignoranza sua, diffidava, e a teatro c'era andato attiratovi dal sottile e conquidente fascino che per ogni buon napoletano ha il San Carlo. La verità vera è che nell'ampiezza della sala sommersa in una penombra d'illuminazione deficiente, non era possibile far gruppo, o ammiccarsi da lontano e sorridersi, come nella Romaniello, in un affermazione d'intesa, in un incoraggiamento a far chiasso. La verità è, che nella maggioranza di quell' uditorio proclive al godimento estetico, la intensità dell'attenzione nasceva dall'intensità del diletto, e da questo l'emozione, e dalla crescente vivezza d'entrambi, con una sincerità insolita di sentimento e d'espressione, prorompeva l'applauso.

***

Il programma del Concerto era fatto con sapiente progressione degli effetti, condizione non ùltima de' successi artistici. Dall'*Ouverture* dell'*Ifigenia* Gluckiana musica schietta settecentesca, un po' grazia, un po' sentimento alla moda del tempo, incipriati dall'ambra, si passò di balzo alla *Sinfonia in re minore*. A taluno cotesto sprezzo delle transizioni, le quali accostando l'un genere all'altro, avviano l'uditorio alle impressioni nuove, sembrò audacia: ma, se lo era, fu audacia pensata d'artista sicuro del fatto suo. Il salto dal principio d'un secolo alla fine d'un altro non parve a nessuno quel rompicollo che poteva essere. Da Gluck a Martucci ci si passava meglio che da Bach; certamente con rovina minore che da Beethoven. Fra l'una musica e l' altra non era soluzione di continuità nè in

quanto a dolcezza, ne in quanto a grazia, espresse con una castigatezza, con una chiarezza cristallina di forma in entrambe classica.

I più esigenti — esigenti sino all'indiscrezione — avrebbero preferito che il passo si fosse fatto da Wagner. Ma, venendo al seguito del *Preludio dei Parsifal*, la *Sinfonia in re minore* si sarebbe trovata fra parenti stretti, come a casa sua.

Perocchè una cosa sia ormai assodata da sembrare nella vecchia e facile verità sua, assioma quasi Bertoldesco. E questa è che, nell'arte come nella vita, si nasce sempre da qualcheduno. Nel caso attuale non potrei dire se Martucci nasca più direttamente da Schumann o da Wagner; ma se questi è il babbo, l'altro è il nonno sicuramente. Tutti e tre insieme hanno in Cristoforo Gluck l'antenato di cui più si onorano e che più ricordano.

La *Sinfonia* Martucciana, tenuto conto dell'alto parentado artistico che ho detto sopra, doveva essere, ed è, tecnicamente perfetta. Il senso della misura in chi, ancora giovane, dopo di aver preluso alla composizione con dotti e reputati studi pianistici, si lancia a capo fitto nel mare magno della Sinfonia, è semplicemente meraviglioso.

Il pensiero melodico, costretto negli argini suoi, fluisce facile, senza deviazioni, nè inciampi che obblighino a salti pericolosi. Nessuna audacia che si affermi in aperta rottura coi precetti ferrei; e del freno neanco il sospetto, tanto nel compositore è natura lo studio di non uscire dalle proporzioni volute, così invincibile la ripugnanza dal trasmodare, evidente dal principio alla fine, malgrado la concitazione maggiore e il sottile arteficio degl'intrecci armonici e la cura della chiarezza suadente, elegante.

Della commozione appena quel tanto che basti ad

attrarre in una calma continuità d'attenzione. Non un sussulto di nervi che scattino, nè di sentimento che si ribelli. Si direbbe lavoro d'alta composizione, ideato fuori del tempo nostro da persona che, vivendo tra' nevrotici avviati alla pazzia, gode esteticamente una salute invidiabile. Ed è in questo che l'atavismo musicale del Martucci maggiormente si afferma. Nessuno dei compositori del settecento, operisti, sinfonisti, scrittori di cantate, di gavotte, di minuetti, fece vibrare nella nota il presagio della rivoluzione vicina. Mentre la prosa comica del Beaumarchais l'annunziava con tale convincimento da parere una preparazione, la musica, tutta odorosa di cipria, aveva sorrisi eleganti di gaiezza spensierata, non presentimenti e non brividi.

Però, in tanta misura di pensiero e scrupolosa correttezza di forma, nel pronipote dei musicisti gaudenti, il fare proprio, tutto ciò che dà una fattezza, un atteggiamento, un' espressione — la personalità — manca. Nessuna stanchezza di attenzione in chi ascolta, ma anche nessuno scatto che sia impressione di cosa nuova, di cosa ardita, e vivacità di emozione. E la critica che si fa arte, o l' arte che diventa critica...

La maggiore espansione dell' accoglienza si manifestò nel pubblico dopo il secondo tempo che si sarebbe voluto riudire, dopo il terzo che si riudì, e dopo il finale nel quale si afferma a contrasto della soavità elegante, insistente dell' insieme, quel non so che di virile che si fa, in quasi intera la sinfonia, troppo a lungo, e con premeditazione soverchia, desiderare.

Non è compito mio d' indagare quanta parte, dello slancio dell' ovazione entusiasta debba farsi all' autore della *sinfonia*, e quanta al direttore d' orchestra per concerto, unico più che raro, sempre presente, sebbene

lontano, nell'ammirazione riconoscente della memoria nostra. Può anche darsi che i Napoletani, fieri dei pochi eletti i quali fuori di Napoli onorano Napoli, abbiano nella foga del trasporto fuso insieme i due Martucci, e fatto di due valori così diversi un valore eguale in un trionfo solo. Questo intanto è certo, che il direttore della grande musica, per virtù magica dell'arte sua, ci risospinse — dolce rinculata! — al tempo delle prime battaglie e delle prime vittorie, oggi più che mai vive nei ricordi nostri e nella fede fatta di talento e di coraggio del giovane maestro — nomino Florestano Rossomandi — che le continua. Dopo la freschezza giovanile dell' *Aria* e della *Gavotta* del vecchio e austero Bach, e la soavità penetrante del misticismo Wagneriano nel *Parsifal*, basta la terza *Ouverture* della *Leonora* a dimostrare che Giuseppe Martucci c'è ritornato nella piena maturità d' un ingegno che ha oramai raggiunto il confine estremo della interpretazione, dell'espressione, della rivivificazione nell' arte. Poche volte Beethoven ci apparve così colossale, in una rispondenza mirabile di fattezze e di proporzioni. Al tempestoso incalzarsi dei violini nel finale stupendo, dove il leone lasciò paurosamente l' impronta dell' unghia sua, fu in tutta la vasta sala affollata tale un soprassalto, così assordante e lungo e unanime l' urlo ammirativo, che tutta intera la potente *Ouverture* si dovette ripetere.

Ed io uscii dal grande teatro con la testa intronata dalla manifestazione trionfale, non più chiuso nella diffidenza che, alla Romaniello m' isolava dal pubblico vibrante della vibrazione di tutti, ma con un pensiero ch'è mio, e ch'è questo:

Giuseppe Martucci, ripetendo il suo concerto al San Carlo, gittò il seme dell' esempio in un solco fecondo. A quando i concerti popolari a prezzi accessibili alle

più modeste fortune, nella sala monumentale, e con essi lo sviluppo dell'intelligenza, la educazione del gusto pubblico, la preparazione alla comprensione del nuovo che sorge in un orizzonte d'arte più luminoso e più vasto?

ANGELO MASINI

A SAN CARLO — *Negli Ugonotti*

Non ricordiamo una serata simile: poche le furono eguali nel trionfo, nessuna ebbe le sue emozioni.

E con queste parole vorremmo cominciare e finire, condannando i disgraziati che non erano iersera a San Carlo alla tortura d'immaginare.

Tuttavia chi tra le undici e la mezzanotte, dormiva placidamente il suo sonno nell' ora stessa in cui una folla entusiasta, tutta in piedi, battendo furiosamente le mani, gridando, e urlando, dava a Angelo Masini, dopo il battesimo di Pietroburgo, di Madrid e di Parigi, la cresima italiana di grande artista, non aspetti da noi la solita descrizione a freddo della sala, del pubblico, dell'ambiente, degli alti e bassi di temperatura, e delle ormai screditate correnti elettriche, tutta roba vecchia nella quale il cronista a corto d'impressione, di idee e di giudizio proprio, cerca e trova la ragione così dei fiaschi come dei successi.

E poi, anche volendolo non potremmo.

Il teatro. il suo pubblico, le prime diffidenze, i primi riserbi, noi li abbiamo dimenticati. Ricordiamo solo che gli *Ugonotti* non ebbero una esecuzione perfetta: tutt' altro! che nei primi atti ci fu mareggio in platea; che le petulanze di voce troppo giovanili e poco intonate del paggio, non piacquero; che si applaudì

alla Rubini-Scalisi nella agilità insidiose di un canto al quale qualche altra regina Margherita dovette la perdita del trono, e anche del quartale; che i cori, fischiati nell'atto terzo, ebbero la loro brava e gloriosa rivincita nel *bis* della " benedizione dei pugnali „; che il Rapp, nel settimino del duel'o, diede alla preghiera di Marcello un sentimento che i soliti bassi trovano raramente nelle profondità viscerali dove s'inabissa la loro raucedine, e che, rappresentando la parte di Valentina, la Bruschi-Chiatti si rivelò artista nuova nell'azione intelligente e nella voce bellissima donde ella trasse tutto un tesoro, ignorato da noi, di note calde, vibranti di passione.

Ma della rappresentazione di iersera una impressione soltanto domina su tutte le altre, assorbente esclusiva: quella di Raoul e del suo interpetre.

Se la volontà fosse ingegno, questo sarebbe il caso di spezzare lo stampo del vecchio articolo. Nessun cronista, per quanto abituato alla iperbole sgangherata, nessun critico di mestiere il quale viva nella intimità più stretta delle biscrome, rifarà con le parole una linea sola della fisonomia artistica di Angelo Masini, La critica terra-terra, quella che si fa coi raffronti, si lambiccherà invano il cervello a trovargli uno simile, e a prendere sopra altri artisti di statura più o meno eguali, la misura del suo talento. Egli è artista nuovo; qualità e difetti sono suoi; interpetra il personaggio del dramma musicale, canta, si muove, gestisce senza ricordare nessuno dei molti e anche valentissimi Raoul che lo precedettero.

Ciò che provammo, durante la rappresentazione, a misura che l'azione incalzava nella concitazione tragica delle note, è indicibile. Alla prima entrata in iscena di Raoul la figura maschia, il portamento disinvolto, nell'azione corretta non nascondevano che

a stento una preoccupazione insistente e penosa. Come tutti i veri artisti, Masini sentiva l'imponenza severa, aspettante, del pubblico, il giudizio del quale, malgrado gli applausi suscitati sino dalle prime frasi d'introduzione della romanza al primo atto, continuò esitante. Si aspettava lo stupendo duetto d'amore dell'atto quarto, e il duetto venne. Lo scatto, il sussulto annunziante la trasformazione che si compieva negli spettatori, nessuno la descrive. Nessuna voce di tenore rese con più evidenza di verità umana la situazioue altamente drammatica che è nel duetto tra Valentina e Raoul. Era canto, era parola parlata; erano note soavissime di una dolcezza infinita e frasi spezzate con espressione d'ira o di ribrezzo nella voce, nel gesto; era finezza d'arte ed insieme squisitezza mirabile di sentimento.

In tutta la sala scoppiò un grido entusiastico, e, nel delirio della lunga ovazione, il duetto si dovette ripetere. Mezz'ora dopo, il pubblico napoletano usciva dal suo grande San Carlo, orgoglioso di aver messo lui per il primo in Italia, la sna firma di grande pubblico nel diploma di grande artista.

EMMA DE MATTEIS

Gennajo 1898

Alla Sala Romaniello la scorsa domenica, una piccola pianista — piccina di persona e d'anni, grande di talento — esordiva nella carriera di concertista con tale una folla opprimente di pubblico e un entusiastico scrosciare di applausi da non ricordarmi altra festa augurale d'arte che possa uguagliarla.

Emma de Matteis ha la personcina svelta, vibrante,

sussultante, guizzante in un'esilità asciutta di fanciulla estremamente nervosa. Nasce da artista. Concorse alla scuola di piano nel nostro Conservatorio di Musica, e vi fu ammessa, unica tra una cinquantina, per acclamazione. Studiò prima col Simonetti, poi col Romaniello; studiò appena cinque anni de' suoi diciassette. Oggi pervenuta alla fase suprema dello sviluppo artistico in cui la perfezione del meccanismo accenna di volersi colorire di sentimento, la tastiera ha in lei, sotto un sorriso buono d'occhi intelligenti, una dominatrice imperiosa.

Il programma del Concerto, per bellezza classicamente austera di musica e difficoltà non facilmente vincibile di esecuzione, era tale da mettere a dura prova il pianista più navigato e più resistente. Pensate: il *Preludio* e *Fuga* in do diesis maggiore, di Bach, la *Sonata* in do maggiore, di Beethoven; uno *Studio*, del Rubinstein; *Sulle ali del canto*, di Mendelshon e Liszt; la *Polonese* in mi maggiore, del secondo, e, a compimento di tanta giovanile audacia nella bravura, il *Concerto* per pianoforte di Chopin. con accompagnamento di doppio Quintetto.

Questi sei pezzi, così diversi di stile, di carattere, d'espressione, ebbero in Emma de Matteis un'interprete e un'esecutrice semplicemente mirabile, senza esitazioni, senza stanchezze, così in quelli da cui emanava una soavità calda di sentimento, come negli altri dove l'agilità trascendeva a vertigine.

L'entusiasmo dell'accoglienza l'ho detto, nè io su cotesta parte materiale dei trionfi — chi mi legge se ne sarà accorto — amo d'insistere. Aggiungo soltanto che pochi artisti si avviarono all'avvenire con coscienza così sicura del valor proprio, con affermazione così recisa di talento, con tanta unanimita di pubblico nell'esaltazione bene augurante.

Un giovane signore, Vincenzo Cantani, concorse gentilmente alla festa della pianista suonando sul violino un *Notturno* di Chopin, una *Melodia* del Rubinstein e il caratteristico *Saltarello* del Dworzak. Suonò su uno *Stradivario*, memoria sacra, attestante nella famiglia di lui, insieme al nome che egli porta nobilmente, la duplice gloria dell'arte e della scienza, Suonò, ora con grazia, ora con brio, ora con passione. e in questa mise un accento così penetrante che l'uditorio, riconoscendo nel dilettante l'artista, lo acclamò con trasporto.

Il *Saltarello* del Dworzak, maestro suo, si dovette ripetere.

VICTOR MAUREL

SAN CARLO — *Ernani*

26 gennaio 1891

Fu una delle più vive e profonde emozioni che abbia mai destato la musica, fatta dal talento di un grande artista rivivificazione d'un personaggio storico, nel dramma quasi obliato. Non so quanto a questa emozione cooperasse Velasquez, e quanto Verdi. Nell'*Ernani* si sbizzarrirono parecchi baritoni, e le pinacoteche sono aperte al pubblico. So che iersera ho vissuto nel tempo che non è nella musica, che il baritono mi sembrò un ritratto antico, scivolato vivo dalla sua cornice nel palcoscenico del San Carlo, e che persino la *cabaletta* — la fiera nemica della continuità dell'impressione drammatica — nel suo comico contrasto di soavità carezzosa con la barba fulva, imperiosamente appuntita di Carlo V, non mi fece sorridere.

E non solo questo contrasto del pezzo antiquato era

vinto dalla nuova e mirabile interpretazione. Anche il convenzionalismo antipatico della esecuzione semplicemente vocale, negli altri spariva. Quando *Carlo V* dominava di tutta l'altezza della persona, di tutta l'alterezza del gesto il mondo falso e strillante del vecchio melodramma, la Cataneo sembrava qualcosa di più d'uno squillante soprano, dal viso inespressivo; dall'atteggiamento accademico e dalla voce ineguale; le acutezze fredde, nè sicure sempre, del tenore Galli si raddolcivano; e il basso De Grazia riusciva a dare all'amorosa gelosia senile ed all'odio castigliano di *Sylva* la profondità di passione che non era nella sua voce. Bastò che un artista entrasse nel dramma perchè la vecchia musica ne paresse ringiovanita. La cavatina d'obbligo, il duetto all'unisono, la cadenza fatta con la ricetta, diventavano manifestazione di passione. Malgrado la teatralità violenta, a ogni costo, l'illusione imponevasi.

L'arte squisita del cantare, rimanendo nel personaggio, nel carattere e nella situazione, raggiunse nell'atto terzo, dov'è in embrione il Verdi del *Don Carlos*, la sua maggiore altezza. Pochi italiani fraseggiano con più nettezza e dolcezza e fluidità d'accento, di questo francese, appassionato della musica nostra. Il *settimino* famoso si dovette ripetere, come prima si era voluto riudire il « *Vieni meco* » cantato con una grazia indicibile. L'ovazione fatta al Maurel ricordò le ultime — pur troppo! — fatte a Giuliano Gayarre. Gli spettatori in piedi applaudivano con quella serietà di entusiasmo che rifugge dal grido plateale. La dignità della manifestazione rispondeva alla gentilezza della impressione schiettamente artistica.

Come nel Maurel sia perfetto l'equilibrio fra il cantante e l'attore, e come il baritono scompaia nel personaggio, dissi già scrivendo della interpretazione di

Amleto. La difficolà era maggiore nell' *Ernani,* dove Carlo V ha atteggiamenti melodrammatici che il libretto disegna, e la musica scolpisce ed impone: una musica senza calore di passione vera, mirante all' effetto con le irruenze vocali e strumentali, ma della quale comprendiamo gli entusiasmi d' una volta, noi che udiamo l' *Ernani* attraverso l' *Otello.*

Fortunatamente non si è più al tempo in cui il " *Ti ridesta, o leon di Castiglia* „ metteva a rumore le platee italiane, e le sciabole straniere ne fremevano nelle guaine. Se oggi l' *Ernani* appassiona ancora, si deve alla vitalità latente nelle vecchie membra. Tocca all' artista di ricercarvela, e addentro finchè prorompa. Maurel lo ha fatto.

Degli altri esecutori ho già scritto. Un successo vocale, fatto di applausi relativi. Con essi soli, la musica ci sarebbe ricomparso davanti senilmente chiassosa, in tutto lo sgomento delle sue rughe.

CAMILLO DE NARDIS

Il Concerto Orchestrale

18 Gennaio 1888

Annunziammo l' esito ch' ebbe al Quartetto il concerto orchestrale di domenica col *riuscitissimo* del cronista che ha fretta.

Diciamo oggi perché il concerto è riuscito, e così pienamente riuscito.

Anzi tutto per il programma dei meglio fatti e — cosa che non guasta anche quando la musica è seria — dei più attraenti.

La sinfonia dell' *Olimpia* di Spontini ci ha mossa addosso la smania di udir.... la *Vestale.* Avvi nelle molte sinfonie che la seguirono, ora imitando ora

plagiando, una che sia così grandiosamente e spiccatamente teatrale? C'è dentro il dramma ch'essa annunzia: vi sono in germe tutte le passioni dei personaggi cui essa prelude.

Si applaudì molto all'orchestra, molto al De Narnis.

Le *Scene pittoresche* di Massenet — lo scrivemmo — sono deliziose: l' *Angelus* ed il *Ballabile*, due gioielli, per novità di pensiero e grazia di forma. Quale affettuosità speranzosa e rassegnata nel primo e quanta dolcezza di mestizia nel brio del secondo! I suoi arpeggi ci ricordarono quelli della *Serenata Spagnuola* del povero Ketten, il fantasioso pianista, e ne risentimmo nel cuore una grande tristezza.

Al Quartetto, dei *Niebelungen* di Wagner non fu al tempo di Giuseppe Martucci, eseguito altro che la *Cavalcata delle Walkirie*. Di tutto il resto della tetralogia non sappiamo che il molto bene e il molto male che ne pensarono i pubblici più fortunati del nostro e i critici che ne scrissero. Oggi noi di Napoli, siamo ancora al *Lohengrin*, nè vi è speranza che si vada più oltre, perché l'impresa attuale del San Carlo ha limitata la scelte delle opere, e il grande Riccardo non è tra i Santi del suo calendario.

Dobbiamo solo alla Società del Quartetto se un soffio d'aria nuova e vivificante passa tra la vecchia e la nuova musica, rivelando splendori d'arte ignorati. E uno di cotesti splendori è la *Marcia funebre in morte di Sigfried*. Sono accordi tetri, solenni, fantastici, esprimenti un dolore che non è umano. A volte scoppia dall' orchestra una nota prolungata di ululo, indescrivibile nello strazio che annunzia. Esso scende dal cielo, e si diffonde sulla terra con echi profondi, come il lamento della Natura che piange una delle sue forze estinte.

Il concerto si chiuse con due *Danze Ungheresi* di

Brahmas, le quali gittarono un bizzarro contrasto di ritmi allegri nel lutto Titanico della *Marcia* Wagneriana.

L'esecuzione, dal principio alla fine, progredì migliorando per disegno più netto, coloriti più giusti e fusione, in alcuni pezzi, perfetta,

La prova è quindi fatta: essa ne sembrò tale da assicurarci che, senza inutilità di rimpianti o malevolenza ingiusta di raffronti, l'Associazione orchestrale, oggi diretta dal De Nardis, continuerà le sue tradizioni rifacendo la via in cui la seguimmo, da Napoli a Milano, orgogliosi di lei ch'era gloria nostra.

EMMA NEVADA

Nella Sonnambula

28 Novembre 1897

Il manifesto del Mercadante ha sbagliato. La vera, l'autentica prima rappresentazione straordinaria della *Sonnambula*, fu la seconda. L'altra, l'apocrifa, può appena dirsi una prova riuscita male; tanto male da dare agli spettatori paganti delle poltrone il diritto di fischiare per otto ragioni d'una lira l'una. Non se ne valsero, e tanto meglio! Tutt'al più taluno di essi reagì con un paio di freddure, dette a voce alta, e di cui si rise.

Non ricordo il nome del tenore di cotesta prova disgraziata della *Sonnambula:* se lo ricordassi, non lo direi, tanto rifuggo dall'incrudelire su' vinti della scena. Dirò solo che l'idillio Belliniano poche volte ebbe un *Elvino* così buon figliuolo, e così infelice; lottante, in una duplice antipatia di voce e di persona, contro il sarcasmo paralizzante della platea e il convincimento del proprio insuccesso. Nessuno volle pi-

gliarlo sul serio, nè tenergli conto d' una certa onestà di sensale probo, per cui ogni nota della parte sua era *scontata* secondo il valor giusto, e non l' approssimativo oggi in voga. La dissimiglianza fra il personaggio e il cantante era tale, e la comicità del contrasto così irresistibile, che la sospettata infedeltà di *Amina*, la quale ha nella musica accenti di dolor vero, quasi rallegrava.

Da questo, che fu il guaio maggiore della serata, nell' artista esimia che « debuttava » come una sorpresa di cosa imprevista e spiacevole, come una preoccupazione e un disagio, traducentisi negli altri in un insieme di esecuzione incerta e squilibrata.

Per ciò non ne scrissi, sapendo per lunga prova fattane che, in condizioni uguali, la critica è spesso ingiusta. Per ciò ammirai, senza invidiarlo, il coraggio di chi, il giorno seguente, edificò il giudizio sul vuoto dell' impressione tra incompleta e falsa.

Così che in taluno l' apprezzamento dell' interpretazione principale parvemi tanto sbalorditivamente sbagliato, da farmi credere che l' abitudine della *chansonnette* e della *chanteuse*, e l' entusiasmo per l' una e per l' altra tradotto in « soffietti » e dato in *tartines* cotidiane al lettore credulo, abbiano ottuso ogni finezza di gusto, per modo che non solo la facoltà critica, ma anche le orecchie siano da rifare.

Fortunatamente la musica della *Sonnambula* non si discute più: essa non è di quelle per cui Ricordi e Sonzogno guerreggiano: si può dire impunemente ch' è divina, senza che l' amico si offenda, la Casa editrice protesti, e il principale si adiri.

***

La malinconia di quanti anni sono passati dalla sera in cui Emma Nevada dava alla fanciulla che il Ca-

tanese immortalò nell' idillio, sulla scena consacrata a lui, d' innanzi a un pubblico prima diffidente poi entusiasta, le dolcezze fresche, perlate, della voce agile, insieme alla grazia ingenua di una giovinezza che sembrava infanzia? Non so; non ebbi mai nessuna di coteste curiosità affliggenti di stato civile. Degli anni trascorsi tra' primi e secondi trionfi, nell' *Amina* odierna non scorgo altra traccia che quella d' una maggiore ricchezza di forme nella snellezza elegante della persona, attestanti in lei un ideale d' arte raggiunto, la vita meglio compresa, la feminilità più completa. La voce che aveva allora acutezze incolori di gola infantile, ha oggi velature di sentimento, morbidezze vellutate di passione; e nell' agilità sempre netta, sempre sicura, con naturalezza di canto alato, vibrano oggi soavità calde di note flautate. Oggi l' attrice completa meglio la cantante; sebbene il gesto rimanga ancora convenzionalmente uniforme, e la fluidità della parola italiana, nella sdolcinatezza melodiosa della poesia del Romani, sia a volte guasta da una certa asprezza d' inglese Californiano.

Le grandi qualità e i difetti piccini dell' esecutrice maravigliosa, affermatisi anche in quella sciagura di prova riuscita male, della quale ho scritto cominciando, spiccarono in una pienezza di luce meridiana durante la rappresentazione di giovedì sera, che il manifesto, con bugia pietosa, chiamò la seconda. Ma, o che la prima impressione sia disgraziatamente rimasta, o che i pochi delusi l' abbiano, esagerando, comunicata ai molti tra diffidenti e guardinghi, se la sala era popolata quanto nella prima sera, il pubblico più espansivo e più rumoroso, la folla mancava; non la folla che accorre alla grande Opera rabberciata, mutilata, democratizzata; ma l' altra che, alla prossima rappresentazione di Eleonora Duse non lascerà vuoti nelle

poltrone, e gremirà i palchi. Questa folla merita la Nevada, e l'avrà, quando l'accoglienza cortese all'*Elvino* nuovo, e la trionfale a lei, avranno detto che in questa nostra Napoli, non tutto il pubblico è volgare, nè tutti gli spettacoli sono mestiere; e che laggiù presso il mare, in una luminosità d'ambiente aristocratico, spira un soffio ricostituente d'arte schietta.

***

Emma Nevada è della *Sonnambula* Belliniana una personificazione ideale. Ella dà alla semplicità della contadina un'ingenuità espressiva di occhi, di gesto, di movenze, la quale commenta e completa la sentimentalitá squisita che il maestro fa vibrare nel canto dolcissimo. E — raro più che non si creda — oggi che le vecchie e gloriose musiche si rifanno dalle « virtuose » più o meno celebri che cantano con gli spiccioli vocali, economizzati nella seconda, e anche nella terza giovinezza; oggi che le scale cromatiche, i trilli, le note picchettate i gruppetti e le volatine sono tratti fuori dal baule secolare, dove nel tarlo si disfanno le musiche dell' Opera ad ariette; e il canto è diventato un controsenso del dramma, tutte le volte che non lo parodia, così che del pezzo originale non resta che un motivo a variazioni arbitrarie: e tutta una vertigine di agilità di gola insensate — oggi la Nevada dà a quanto rimane di bello di vivo de' nostri grandi operisti, l'esempio d'un rispetto che dovrebbe avere, ma che non avrà, imitatori.

Le sue agilità, poche e castigate, sono nell'azione, e nella situazione del personaggio. *Amina* gorgheggia e trilla nella duplice esultazione dell'amor suo, durante il primo atto, e nella fine del terzo, ch'è tutta un'ebrezza di felicità non sperata. Ma nelle due scene del

sonnambulismo, non una nota che non sia in situazione, non un artifizio vocale che accenni a dimostrazione di ugola *serinée* per il successo. In queste due scene, ma di più nella seconda, il canto della Nevada è come *sognato*; vi dà l'impressione d'una voce lontana, d'un'eco di dolore interiore, che, ricordando la felicità perduta, non si sa consolare. Nell'apostrofe al mazzolino delle viole avvizzite, come la Nevada la dice in una fascinazione d'immobilità ipnotica e di occhi sognanti, è una tristezza penetrante, *sognata* anch'essa, di rimpianto vero. Sono le due scene, nelle quali primeggia il talento drammatico, e la finezza artistica di sentimento della mirabile interprete; non la volgarità degli acobratismi, cari al vulgo, delle celebrità tramontate. L'impressione fu grande. Dell'*Ah non credea mirarti*, si voleva a tutti i patti il *bis*, per la invalsa consuetudine bottegaia; la quale, acquiescenti servilmente artisti e direttori d'orchestra, dopo di avere con oscenità di grida despotizzato nei teatri minori; accenna ora di voler invadere, un po' alla volta, il San Carlo.

Un *bis* soltanto, fra i parecchi che si chiesero, fu concesso: quello del rondò finale, seguito da un trionfo clamorosamente entusiastico di chiamate al proscenio, beneauguranti di successi anche maggiori alla cantatrice squisita che sarà *Rosina* nel *Barbiere*. e forse *Lucia* nell'opera omonima. Nel primo udremo il Rapp; il *don Basilio* sancarliano e il *Marcello* degli *Ugonotti* non ancora obliato; nella seconda il Cosentini, un tenore drammatico, nato fatto per scagliare la maledizione famosa, e morire in una grande dolcezza di agonia Donizettiana.

CONCERTO PALUMBO

18 Marzo 1895

Costantino Palumbo ebbe nel pomeriggio di ieri l' uditorio eletto, rispondente all' autorità e alla gentilezza insieme del suo talento: l' uditorio che sa, sente e comprende; ch' entra nel pensiero dell' artista, nel tempo, nel concetto, nello stile della musica che l' artista interpreta, e ne ha la profondità del diletto ignoto al pubblico che latinizza col *bis* la volgarità dell' entusiasmo suo.

Perciò non la manifestazione fracassosa, e spesso canzonatrice, che i bevitori di birra del *Cafè-Chantant* portano troppo spesso ai Concerti; dei quattro numeri del programma ripetuto uno solo; ma dal principio alla fine un raccoglimento di gente che pensa e si commove, e si estasia, e solo prorompe all' applauso quando, finito il pezzo, e cessato con esso il fascino della grande, della dolce musica, trova nel grido e nel battimano la parola della sua emozione.

Nessuno, o ben pochi, osano un programma siffatto. Gli strimpellatori di pianoforte ci perderebbero tutta la loro bravura, fatta di rumore. Una lotta corpo a corpo con Sebastiano Bach, per costringerlo a dire il segreto della sua forza, ricorda quella di Giacobbe con l' Angelo. — Bisogna che lo studio diventi un' immedesimazione, che il pensiero e la sua espressione si assimilino, e divengano sangue e nervi, pensiero ed espressione propria. Questo fece Costantino Palumbo; rivisse un ambiente ed un sentimento; entrò in una forma; scrutò le intenzioni, rese gli effetti, rinnovò il diletto. Nella sua esecuzione nella sua interpretazione — due cose diverse che molti confondono

— non un accenno alla modernità chiassosa e violenta, la quale con l' anacronismo artistico sfatasse il prestigio, ma il tocco netto, preciso nel canto soave e nell' agilità perlata, senza risonanze moleste, parodianti effetti orchestrali. Solo il clavicembalo, contemporaneo di Sebastiano Bach; l' arpa rovesciata sopra un piano armonico; il pianoforte costretto a rinunziare alla virtuosità, ai capitomboli, ai salti mortali, a tutte le ciarlatanerie dell' acrobatismo pianistico, per dire tutta la grazia, tutta la gentilezza, ed insieme l' impeto dell' ispirazione geniale, contenuta con mano di ferro nei classici limiti della forma austera.

Questo fece Costantino Palumbo nel concerto d' ieri, e di questo coloro che vi assistettero, deliziandovisi, che coltivano l' arte o che l' amano, gli si mostrano con trasporto e con intelligenza sinceramente riconoscenti.

ADELINA PATTI

Nella Traviata

Se ti dicessimo, caro lettore, che ieri sera non siamo andati al San Carlo a udirvi Adelina Patti nella *Traviata*, non ci crederesti; se volessimo darti a intendere, per sufficienza pretenziosa e inamidata di critico, che non ne siamo usciti entusiasti, il cuore che batte ancora ci smentirebbe.

Siamo andati al San Carlo. Come le migliaia di spettatori che lo gremivano, ci siamo entrati ispidi di diffidenza, e ne siamo usciti vibranti delle emozioni d' una vittoria incominciata come una sconfitta.

Diremo di più: crediamo che il successo ottenuto fra noi da Adelina Patti possa e debba contare fra

i suoi migliori. O parlateci ancora della facile eccitabilità della fibbra meridionale, dei nervi che scattano per un nonnulla, dei cervelli che gettano fiamma, al primo attrito, come zolfanelli!....

Se tu, caro lettore, non l'hai veduta ieri sera la platea del San Carlo — tu sai che scriviamo per te — immagina un fitto di teste da poterci camminar sopra senza inciampare, e intorno intorno bianche spalle abbrunate, spiccanti sulla gaiezza obliosa di altri colori come una nota lamentosa in una cadenza saltellante di valzer. Dappertutto un aspettazione immensa tra curiosa ed ostile, sorrisi che pareano sfide, e negli occhi quando non sulle labbra, un: *sentiremo!* parente prossimo — molto prossimo — del sarcasmo.

Tutta qnella vastitá spaventosa di sala, lampeggiante di binocoli spianati contro il palco scenico come fucili in battaglia, si dovette espugnarla passo a passo come una barricata. Dietro una breccia che s'apriva, si trovava una nuova resistenza. Si è cominciato col negare il saluto alla Patti, accentuando col contrasto il rifiuto. L'emozione era visibile sulla scena. Nicolini non riusciva quasi ad intuonare il suo brindisi: e c'è stato un momento in cui il ricordo degli entusiasmi di Milano, di Venezia e di Genova, ci passò davanti agli occhi con una smorfia ironica. Ma la lotta, una volta accettata, continuò corpo a corpo, quasi disperata; e quando l'ultima incredulità fu vinta, e cadde demolita l'ultima prevenzione, quale trionfo!

Non vi diremo il numero delle chiamate, nè i pezzi che si dovette replicare. I pezzi vi ricorderebbero la musica; attraverso i *bis* e le chiamate al proscenio vedreste la prima donna. Ora la *Traviata*, come la dice cantando Adelina Patti, non è un opera in mu-

sica, ma un dramma; il libretto non lo scrisse il buon Francesco Maria Piave, ma Alessandro Dumas; esso non s'intitola nemmeno la *Traviata*, ma la *Dame aux camelias*; Violetta ha mutato nome: si chiama Marguerite Gauthier. Nulla più di falso, più nulla di convenzionale; la verità, solo la verità vera sino allo strazio del realismo brutale.

Verdi non ha scritto una parte per un soprano più o meno sfogato; egli ha ideato la nota del sentimento di cui Dumas gli diede la parola, il carattere e la situazione; non pensò alla cantante, ma all' attrice; dimenticò la gola che gorgheggia per il cuore che batte.

Questa è la Patti. Ne volete avere un' idea? Ricordatevi la Desclèe, e imaginate ch' ella canti come parlava; che la nota le esca melodiosa dall' ugola come la parola le sgorgava palpitante di commozione dal cuore; che sorrida, pianga, impallidisca, si muova, s'agiti, si disperi sotto le carezze o la stretta del dramma in cui si dibatte; che ad ogni frase detta da altri — nei soliti duetti d' amore che le prime donne e i tenori eseguiscono ciascuno per conto suo ispirandosi al soffitto della sala od ai lumi della ribalta — un'emozione corrispondente all'idea espressa col canto passi sul suo volto; che le labbra fremano, le braccia si protendano, le mani si agitino convulse; che le spalle siano scosse da brividi, e l' occhio baleni di dignità offesa o si veli di lagrime; che quando non si ode il canto, parli il sentimento con tutta la persona, e la continui, svolga, accentui questo sentimento senza che la forma convenzionale del duetto, dell' aria e della romanza vi sfati l' impressione, vi strappi al dramma e vi precipiti a capo fitto in mezzo alle biscrome; — lo abbiamo detto, e lo ripetiamo: imaginate che Margherita canti con Armando le promesse

della vita nuova, le aspirazioni ferventi alla purità che ha perduto, gl' impulsi sinceri alla riabilitazione vagheggiata, promessa, sperata, le gioie, le ansie, le angoscie dell' amor suo — e le canti come la povera e grande Desclèe le diceva. Questa è Adelina Patti.

Nella *Traviata* che abbiamo udito iersera, la parola e il canto, il sentimento e il motivo musicale, si fondono mirabilmente, e ne esce quel tutto, compatto, forte, inscindibile ch' è il dramma. A cotesta fusione, a questa unità non si riesce che con una interpretazione, così nuova, così eccezionale da parerci una rivelazione. Udendo la Patti, voi non sapete indicare il punto di contatto delle due interpretazioni tanto diverse tra loro, nè dire dove la cantante termini e l' attrice incominci. La voce si espande con vibrazioni cristalline da una gola snodata alle agilità più complicate, educata a tutti gli artifizi d' onde escono gli effetti più improvvisi e più nuovi, il gesto l' avviva, l' espressione del viso la incolora, e il sentimento le dà spezzature, vibrazione, accento di parola parlata. Il dramma musicale, estrinsecato così, non ha soluzione di continuità; le note s' inanellano l' una coll' altra e danno linee, profondità o rilievo alla situazione che la passione ha creato. La *ripresa* d'un pezzo o l' indiscrezione molesta del solito *bis* caro alla platea spezzerebbero la catena, e dalla verità del dramma si cascherebbe nel convenzionalismo dell' opera in musica. Come poi, nella Patti, l' azione e il canto non siano che una cosa sola, si è veduto in ogni scena del dramma, dalla gioia pazza, stanca, tediata dell' atto primo, all' angoscia irradiata di speranze febbrili della moribonda, quando gettate le braccia al collo dell' amante che le è ritornato, vi si avvinghia con tale un desiderio delirante di vita da strappare

un grido solo, entusiastico, al pubblico che la salutò con entusiamo irrefrenabile.

PIEDIGROTTA

La Canzone

Les Dieux s'en vont: la canzone di Piedigrotta se ne va con loro. I Napoletani nati nella prima metà del secolo, credono anzi che abbia fatto i bauli da un pezzo, precedendo di parecchi anni la vecchia Napoli che scompare. La canzone che si canta oggi sarebbe una simulazione ingegnosa di quella che si cantava una volta. Scaturita dalla vena popolare fra un canto « a figliola » e un lamento di prefica rimpiangente un morto; facile perchè potesse entrare in tutte le memorie; appassionata perchè facesse battere tutti i cuori; arguta quanto solo bastasse perchè il poliziotto ne sorridesse nella incoscienza delle manette che aveva in tasca; mesta, sopratutto, di quella mestizia napoletana ch'era rassegnazione obliosa, i maestri di musica ne avrebbero oggi fatto un articolo commerciale che si fabbrica qui tutti gli anni, dall' agosto al settembre, per l' esportazione.

Come in tutte le esagerazioni, vi è un fondo di vero anche in questa. Piedigrotta va diventando ogni giorno di più un' occasione. La canzone non nasce da un'indigestione di lumache e di peperoni rossi, innaffiati di maranello bianco in onore e gloria d'una delle numerose Madonne che popolano l' olimpo cattolico, e alla quale i devoti peregrinanti al santuario rendono, dal 7 all' 8 settembre, un culto fervoroso di pappate pantagrueliche e di sbornie stupefacenti. I suoi versi sono madrigaleschi o triviali, a volte eleganti sino al

lezioso, o sboccati sino all'osceno. La sua musica non nasce più da quell'altra musica ch'è il dialetto napoletano parlato. Eccezioni vi sono. Ricordo le canzoni di Salvatore di Giacomo, dove, nella schiettezza del sentimento e nella semplicità della forma, vive, con la malinconia che sorride, tanta parte di vita nostra. Ricordo i versi dolcissimi di Rocco Pagliara, nei quali è grazia delicata di pensiero ed efficacia pittoresca di frase. Nè dimentico Roberto Bracco e Ferdinando Russo che del popolo hanno, insieme alla vivacità passionale, l'ironia bonaria.

Dei molti, dei troppi compositori non ricordo che Mario Costa, prima che scrivesse musica applaudita per pantomime, e snapolitanizzasse nella sdolcinatura stereotipa del *couplet* parigino il suo ingegno così originale e così nostro. Dopo Mario Costa, fatta un'eccezione per il De Leva e per il Valente, e un'altra per Umberto Mazzone che scrive poco, ma con finezza, mirante più al teatro che alla piazza, si precipita in un mare di strofe e di biscrome, sul quale la canzone, spinta dal soffio della *réclame*, sta a galla un mese, al più due, poi naufraga. Non dico chi siano i costruttori che lanciano annualmente al largo questi schifi leggèri e vuoti di carta rigata: il nome loro è legione. La canzone è diventata, nelle mani loro, un prodotto semplicemente industriale; si fabbrica su d'uno stampo unico, a conio come le monete, così che fra canzone e canzone, da un anno all'altro, la differenza non si trova che nel millesimo. Tale quale come si fece per il miglioramento delle razze equine, si formano associazioni, si nominano comitati, si bandiscono concorsi a premio per la canzone migliore. Soci promotori sono i proprietari di caffè che hanno una piazza di cui disporre, una banda bianca o rossa da far suonare. L'anno passato, il *Gambrinus* nella

piazza del Plebiscito e lo *Starace* nella Galleria Umberto I, si disputarono il primato accanitamente. Ora l'uno, ora l'altro aveva il suo pubblico, scelto apposta per applaudire la canzone propria e fischiare quella dell'avversario. Per il premio al poeta e al compositore si faceva il conto degli *schoppen* venduti iu più; l'alloro dei vincitori tanto era più verde quanto più copiosa la birra onde lo s'inaffiava. L'anno precedente, era un medico-impresario di acque sulfureo-ferruginose che offriva l'ospitalità del suo salone pompeiano e l'acre tanfo delle piscine alla canzone che faceva, a premio, la cura termale, e vi si ricostituiva. Quest'anno, la vasta, bianca, luminosa sala delle Varietà apre a due battenti la sua mezza dozzina di porte alla canzone, e il dio del luogo, il *can-can*, con la sua corte di equilibristi, di trasformisti, di contorsionisti e di *chanteuses étoiles*, la invita a presentare i suoi titoli ai giudici del concorso, fra i quali si contano critici seri, poeti dialettali amati dal pubblico, e wagneriani intransigenti sino alla ferocia. Immaginate, di mezzo agosto, sotto la canicola, il supplizio! Le canzoni nuove, buono o cattivo anno, passano le cinquanta. Bisogna udirli tutti quanti essi sono, versi sciolti e motivi a prestito, e nella serqua delle canzoni sceglierne due, le quali diano il pretesto a un premio, variante da duecento lire a cinquanta. Pronunziato il giudizio, proclamati i vincitori, la notte del 7 all'8 settembre comincia la gara davanti al pubblico.

***

Una volta la canzone di Piedigrotta non nasceva così: essa era messa insieme col procedimento stesso che si usa fra i romanzieri e i commediografi naturalisti. Anche allora il documento umano si affinava

ad arte. Un musicista, il quale avesse la genialità assimilatrice di Guglielmo Cottrau, coglieva al volo la frase fondamentale di una delle dolci nenie che, dall' Immacolatella a Posillipo, il popolo canta in un'ora di speranza o di sconforto, quando il sentimento diventa inconsciamente musica; la faceva sua, la svolgeva, l' ampliava.

Da cotesto adattamento del motivo popolare ad una poesia più eletta; da questo lavoro di rapsodo intelligente scaturiva qualcosa che pareva improvvisazione e ch'era arte; che colpiva, che attraeva, che appassionava. Avveniva come se, nella mente del popolo, la melodia embrionale si rifacesse con misura, con metodo, e si completasse.

Appena nata, essa era in tutti i cuori e in tutte le voci. Non occorreva addestrare un coro e mandare attorno un carro carnevalesco, in una gara di orchestre disciplinate e di palloncini multicolori, per divulgarla. Non era un pezzo di musica scritto per un concorso, ma un ricordo che si risvegliava. Sotto l' azzurro stellato di una notte di settembre, da Mergellina a Piedigrotta, nel popolo festante che si sentiva a un tratto poeta e musicista, l'impressione doveva essere deliziosa. Si cantava a gola spiegata, facilmente, senza che ci fosse il bisogno d' imbeccare la nota e segnar la battuta. La canzone, uscita dal popolo, ritornava al popolo. (1).

---

(1) Il mio amico Salvatore Di Giacomo, lui che scrive le canzoni belle, e sa chi le scrisse, può dimostrare, se vuole, citandone tre delle più famose e delle più ricordate, che *O Cardillo*, *Fenesta che lucive* e l'elettrizzante *Te, voglio bene assaie* del Sacco, la quale, negli orrori dell'ergastolo di Santo Stefano, faceva sussultare Luigi Settembrini come a un'eco lontana della voce di Napoli sua, se andarono diritte al popolo, non ne uscivano. Ma io, scrivendo della canzone, ho inteso, non tanto

***

Oggi la canzone non si canta più; si va a udirla cantare. Dalle dieci alla mezzanotte i carri dei nostri *minnesinger* sfilano nella gloria dei moccoli, in un frastuono di gente che accorre, di voci che si provano al canto, di strumenti che si vanno accordando. La mèta del pellegrinaggio gioioso non è più Piedigrotta: la prima tappa si fa sotto le finestre del giornale amico, poi si va diritto alla piazza, dove il caffettiere, il birraio, il trattore mecenate moltiplica i tavolini, ripartisce sapientemente la *claque* ed annaffia il trionfo. Dopo quindici giorni di prove vocali e orchestrali, la canzone nuova è eseguita con studio ed accuratezza maggiori d'un coro in teatro. Dalle finestre e sulla piazza si batte le mani e si grida *bis:* e fra il tintinnio dei bicchieri e le voci stonate onde gli ascoltatori si provano al ritornello, la canzone è cantata e ricantata tante volte che le gole ne diventano secche ed afone, e gli strumenti guaiscono di stanchezza. Il popolino fa ressa intorno, più curioso che commosso d'un canto che non è il suo, che imita il suo — roba da signori! I giornali annunziano il successo o dànno la voga, pubblicando, quale le strofe, quale la musica delle canzoni reputate, e volute, migliori. I piccoli editori fanno il resto. Sono quintali di carta stampata che si rovesciano nella provincia per andarsi a sciorinare sul leggìo dei pianoforti, detronizzandovi la romanza sentimentale. Ma i guadagni dei trionfatori sono tutt'altro che lauti: gli editori più pazza-

---

di fare una critica più o meno erudita, quanto di raccontare, a modo mio, una mia impressione: nè mia soltanto, ma di tutti, e che parmi giusta.

mente prodighi non si arrischiano oltre le cinquanta lire, quando si arrischiano: la maggior parte pagano a esemplari.

Alla triplice e poco lucrosa popolarità che ho detto segue quella del teatro. La canzone è festosamente accolta dagli impresari di commedia napoletana o di operetta, che il caldo, gli spettacoli all'aperto, la Villa, i bagni di mare ed i *cafè-chantants*, in una concorrenza rabbiosa di prezzi estivi, hanno rovinato. Fra le canzoni piaciute si sceglie quella dov'è maggiore ricchezza di doppio senso e di sottinteso. La Judic partenopea insiste sulle frasi a effetto, spiega, commenta, a volte parafrasa con le inflessioni, con gli occhi, col gesto, e, se non le riesce, si aiuta con la gonnella. Il pubblico del luogo ne va in visibilio; urla *bissa!* e *aiza!* in un'ubriachezza di senso eccitato, nel quale la dolce Madonna, ispiratrice e patrona della canzona primigenia, non ha proprio che fare.

La popolarità del teatro dura uno o due mesi; indi comincia quella delle chitarre e degli organini: infierisce nello spazio di tempo che corre tra la covatura della canzone nova e la stridula agonia della vecchia supplizio crudele d'un anno!

***

Avvi un'altra canzone che aristocraticamente rifugge dalla facile popolarità delle birrerie e dei teatri. Tosti o Denza ne fanno la musica. Ricordi la pubblica. È povera di colore, ed ha sentimentalità di ballata. Fuori di Napoli la si canta come del Piedigrotta autentico. A Londra, a Vienna, a Berlino, se n'estasiano vedendo in essa un pezzo del nostro cielo, spedito per posta a domicilio.

***

Ma nel profluvio delle canzoni piedigrottesche, Piedigrotta non ha la sua. Si va sempre al Santuario e, lungo la spiaggia ridente, in mezzo al frastuono degli strumenti barbarici, si fa alla Madonna l'omaggio annuale d'una satolla di fichi troiani e d'un'ubriacatura plumbea di vino pugliese. Della gara di canto che ferve, nella stessa ora, a Napoli, non giunge nemmeno l'eco. Forse al fuoco di due neri occhi di popolana, lampeggianti di sensualità nella notte estiva, l'antico estro ancora si desta, e nella frase musicale che dice il sentimento o la sensazione, palpita in germe la canzone nuova. Ma dov'è il poeta che se ne ispiri, e il compositore che la raccolga? Che le dia forma artistica, serbandone intatta la grazia schietta e la popolarità dell'origine? Il poeta, seduto al Gambrinus, rinfresca di birra bavarese l'emozione della gara vinta; il compositore batte la solfa, e sottolinea a' suoi ammiratori l'applauso. La Commissione ha di già decretato il premio, e nelle redazioni dei giornali si scrive l'articolo.

GIUSEPPE ALDO RANDEGGER

Al R. conservatorio

20 Giugno 1891

. . . La scuola del Simonetti era rappresentata dall'alunno Randegger che suonò un *Concerto* per pianoforte con orchestra del Grieg.

Il Randegger è nato pianista: si nota già in lui più che una promessa del così detto artista di temperamento. Sono nervi, sono muscoli, è cuore? Non so, —

Perfezione esclusiva di meccanismo non è. Dal tocco giusto e vibrante scatta qualcosa che impressiona fortemente: sentite la personalità artistica ancora embrionale che, aspettando con gli anni, nello sviluppo progressivo del sentimento, l'istante di rivelarsi, si annunzia.

Il pianoforte sotto la pressione nervosa delle dita, emulava nella sonorità e nell'espressione, l'orchestra a volte rumorosamente, soverchiatrice. — Il plauso irruente che interruppe il concerto, e scoppiò anche più caloroso alla fine, disse l'impressione dell'uditorio.

SPONTINI

AL CIRCOLO MUSICALE NAPOLETANO—*La Vestale*

23 Marzo 1889

Uscendo iersera dalla sala dell'*Hôtel Nobile*, dopo il trionfo della *Vestale* — perchè fu un trionfo — pensavo:

— Quale meravigliosa città artistica è questa nostra: la pittura e la scultura vi fanno una vita scialosa e se la poesia è un poco anemica ed il teatro di prosa rachitico, la musica ci sta, da grande signora come a casa sua.

Un giorno, dopo un successo d'opera buffa al teatro Nuovo, nasce nel cervello di Vincenzo Galassi una buona idea. Egli la comunica a me ed agli altri egregi colleghi miei: noi applaudiamo. Si trattava di dare alla *Società del Quartetto* un riscontro che la valesse e che la completasse; di fondare un *Circolo Musicale*, non per fornire un'occasione di più ai troppi concerti che, con una implacabilità di strenna, preannunziano il Natale e la Pasqua, ma per eseguire della musica ignota o mal nota a noi, dalla *Vestale* di Spon-

tini alla *Damnation de Faust* di Berlioz, attraversando i canti popolari di Schubert per giungere su su, alla nona sinfonia di Beethoven.

L' idea era eccellente, ma ardita sino alla inattuabilità. Vincenzo Galassi, a vincere la sua prima battaglia intendeva mettere insieme, voci e strumenti, un corpo di 150 esecutori, disciplinati, diretti, infervorati da lui. Dove trovarli? Si sarebbe cominciati con la *Vestale*, tutta una imponenza colossale di cori e d'orchestra,con cinque parti primarie, ardue per la drammaticità del canto ch' è l' antitesi vera e propria del dilettantismo. Era ciò possibile? Il giovane maestro lo affermava con una grande serietà di proposito e di entusiasmo, ma gli increduli erano parecchi. Dove sono oggi? —

Vincenzo Galassi, fra i molti increduli, trovò alcuni che gli credettero, e gli diedero la cooperazione dell' intelligenza e del nome illustre. In soli tre mesi i pochi crebbero, divennero un' associazione d' arte fortemente organizzata, e iersera invitarono quanto la città nostra novera di più eletto per ingegno, per censo e per nascita ad assistere al primo saggio del *Circolo Musicale* che fu, come ho scritto un trionfo.

Quanti di coloro che iersera battevano le mani con trasporto conoscevano la *Vestale*? Io, di Gaspare Spontini ricordavo una caricatura di Enrico Heine, arguta e maligna. Il direttore di tutte le musiche del re di Prussia vi è dipinto, nella sua veste pomposa a ricami, vanitoso, invidioso, irrequieto, querulo. Egli, già vecchio, nella maggiore pienezza della gloria Rossiniana, si affannava per rivelarsi alla giovane generazione che lo ignorava, e ricordarsi alla vecchia, ingratissima, che lo aveva obliato. Si lagnava di Rossini, di Bellini, di Meyerbeer che . cacciavano senza scrupoli le mani nel sacco della musica sua. Heine

di quella presunzione si beffava col sogghigno sacrastico, acuto sempre, non sempre giusto. Heine amava molto il suo compaesano Meyerbeer, e adorava Rossini: il compositore di Majolati, sopravissuto al barocchismo artistico della Francia imperiale, col suo piagnisteo di *revenant* borioso, gli sembrava grottesco.

Orbene, iersera, eravamo in mille a dar torto al poeta dei *Reisebilder*. ed io, forse, tra i pochi a pensare che la sua derisione, nata da simpatie e da antipatie personali, era iniqua. La *Vestale* è una bella e grande musica, nè fu certo solo per vanità che Gaspare Spontini, accorgendosi che vi era qualcosa della sua luce nella luce nuova che la ottenebrava, metteva strilli da derubato. Durante la stretta del finale grandioso del secondo atto, tntti, dal musicista all'orecchiante, ne ricordavano un altro celebre, dove il dramma altissimo mercè un talento meraviglioso di assimilazione e di trasformazione, diventa commedia schietta. L'imitazione sembrò plagio: nè in quella scena soltanto, per opera di altri maestri illustri, forse più prudenti, ma non più scrupolosi.

La impressione maggiore, in questa prima edizione della *Vestale*, si ebbe dalla parte corale e dalla strumentale: è in esse che maggiormente si afferma la vitalità persistente dell'opera. Tutto è grande, solenne, vorrei dire romano, per larghezza di disegno, ricchezza ed insieme sobrietà di colore, così nelle voci come nell'orchestra. La massa corale, composta esclusivamente di dilettanti, socii del *Circolo*, e disciplinata da Vincenzo Galassi, cantò come in nessuno dei nostri teatri si è cantato mai, facendo risaltare l'arte squisita di contrasti ch'è nella musica, e riuscendo ad effetti d'insieme d'un imponenza mirabile.

STAGNO

Nei Puritani

Iersera siamo andati al San Carlo a udirvi Roberto Stagno nei *Puritani*. Abbiamo trovato la sala gremita; dalle poltrone alle ultime file del lubbione, come lo fu solo nei primi bollori destati dall'*Excelsior*. Il successo, tutti i giornali lo hanno detto, è stato grande: successo di cantante e d'artista, di voce stupenda e dell'arte anche più mirabile di valersene a rendere il carattere drammatico e musicale del personaggio con tutte le delicate sfumature di sentimento che fanno di Arturo un uomo e non... un tenore.

Stagno, dalla prima all'ultima nota della sua parte, ha cantato tutto bene; ma il duetto con Riccardo nell'atto primo, come difficilmente si potrebbe cantare da altri; e il duetto con Elvira nell'ultimo come, dopo il Rubino che non abbiamo udito e i molti tenori che abbiamo uditi anche troppo, non si canta più da nessuno. In quei due pezzi Stagno completa la musica, accentuando le passioni diverse che la nota esprime col viso ch'è mascbio e dòlce ad un tempo, col gesto ch'è corretto, reciso. vario, senz'ombra di scatto automatico, colla persona che si disegna senza sforzo di linee, e s'atteggia con un sentimento squisito del pittoresco.

Aspettiamo il *Lohengrin* perchè ci piace il canto e l'attore quanto ci è uggioso il grido e l'automa; perchè non crediamo che il pubblico applaudendo Stagno negli *Ugonotti* e nei *Puritani* abbia esaurito il trasporto della sua ammirazione, nè l'artista data ancora giusta ed intera la misura del suo talento, nè la critica, giudicandolo, detta l'ultima sua parola.

ROBERTO STAGNI E GEMMA BELLINCIONI

A SAN CARLO — *Gli Ugonotti*

24 Febbraio 1968

Per la folla, per la scelta e per la imponenza, il pubblico valeva l' altro di martedì sera. Con questo di diverso che l' aspettazione, egualmente grande, era fatta di diffidenza e di riserve ostili.

Reo di essersi permesso un *abbassamento di voce* a teatro, quando un terzo degli abitanti di Napoli tossisce impunemente il suo catarro in famiglia, Roberto Stagno si presentò davanti ai suoi giudici naturali pallido, nervoso, l' occhio vagante e il passo a scatti. Un gentile tentativo di saluto venne severamente zittito. Il celebre tenore, da quella prima accoglienza, dovette comprendere che la partita era impegnata, e il giuoco estremamente rischioso. Si trattava di farsi applaudire o di farsi urlare con lo stesso entusiasmo. Il merito è tutto suo se non esitò, se non si lasciò soverchiare, se lo spettacolo, cominciato con una disapprovazione, finì con un trionfo.

Fu, durante quattro atti, una lotta corpo a corpo fra l'artista e il suo pubblico. Le emozioni potenti che sono nel dramma, le passioni ora gentili, ora crudeli, che la musica dice mirabilmente, non c' entravano. L' opera poteva chiamarsi *Gli Ugonotti* o il *Barbiere.* All' interpretazione del personaggio, all' attore che si presenta come un gentiluomo disceso dalla cornice d' un vecchio quadro nessuno badava. La situazione, quando è più viva di contrasto, non doveva essere che un' occasione alla nota, e la nota una trappola. Con quale ansietà si aspettava il *si bemolle* del duetto di *Raul* con la *Regina* che la prima sera fu lasciato passare ! E quando lo si vide attaccato di fronte, e

lanciato in aria, vittoriosamente, quale grido e quale applauso!

Tutte le volte che il pubblico, dopo una stretta vigorosa del suo antagonista, toccava con le spalle la terra, urlava di gioia. Andato a teatro per vincere, godeva di sentirsi vinto. L'ammirazione per le note rischiose cominciò dalla romanza. Stagno la cantò con una grande dolcezza di mezza voce. Indi sfoderò uno degli acuti che la prima sera, parvero rauchi e insicuri. E quando si udì che gli usciva dalla gola terso, diritto e saldo come una spada, persino le poltrone irose, che non gli avevano ancora perdonato l'iufreddatura irrispettosa, erano *aux anges*.

Un altro pericolo poteva essere il *do* di petto del settimino famoso. Ma Stagno era in vena, e il salto vocale venne spiccate a piedi giunti davanti alla platea entusiasta.

La lotta finì quí, perchè il dramma dell'atto quarto s'impone, e l'artista vi primeggia, attore e cantante con tutte le finezze, con tutti i trasporti, con tutte le audacie della sua passione. In mezzo al successo che irrompeva, qualche effetto vocale fu esagerato. Si notò che il *terribil momento* di *Raul* minacciava di diventare un terribile quarto d'ora. Ma lo sforzo, nel desiderio intenso di vincere, mi sembrò la caratteristica di un esecuzione che, per i precedenti ch'essa ebbe, sarà ricordata.

Che si voleva infine da Roberto Stagno? Ch'egli dimostrasse di non avere scroccati gli entusiasmi recenti di Roma; che ha valore eguale alla fama, e che l'infreddatura di martedì sera non era una scusa. Nessuno domandava che egli affermasse quale artista egli sia, e come nella estrinsecazione del dramma, vuoi azione, vuoi canto, egli non abbia rivali. Si voleva semplicemente una constatazione di voce. La si ebbe.

E così piena che coloro stessi i quali repressero sgarbamente il saluto, furono i primi a scattare in piedi per fare a lui e alla signorina Gemma Bellincioni l'indescrivibile ovazione della fine.

Ho nominato la gentile artista che iersera era *Valentina.* Com' ella visse nel dramma, facendo sue l'avvenenza, la giovinezza, la grazia e la passione del personaggio che rappresentava! La voce, sebbene a volte non raggiunga nell' estensione le acutezze volute è calda e vibrante. Nessuna delle *Valentine* che la precedettero sulla stessa scena disse il « *T' amo!* » del grande duetto, mettendovi tale un accento di risolutezza, e insieme di disperazione, che penetra. I suoi occhi neri e bellissimi hanno una grande vivezza di sentimento, i lineamenti, nella purezza del profilo tragico, una mobilità piena di espressione. Il gesto nervoso, a scatti, parla, nella controscena, senza l'aiuto della parola. Parla meglio. Forse parla troppo, per chi sa che la misura è un talento anch' essa.

Le feste fatte alla Bellincioni furono grandi.

Fu un successo di donna e di artista che faceva pensare alla lunghezza della via percorsa e all' altezza in pochi anni raggiunta — dalla *Regina e Contadina* al Fiorentini agli *Ugonotti* d' ieri sera al San Carlo.

QUARTETTO HECKMAN

4 Febbraio 1889

Ieri al Quartetto.

Il pubblico eletto, che ama la grande Musica e le esecuzioni perfette: un'attenzione continua, profonda, serena, non turbata dalle emozioni volgari degli effetti facili; anche l'applauso, serio, convinto, disdegnoso del grido plateale, alto nella sua manifestazione, come il pubblico, come l'attenzione, come la musica.

I quattro concertisti di Colonia, ancora una volta meravigliarono. Sono quattro Benedettini dell'arte di cui Beethoven è... il Priore. Raffronti coi valorosi interpreti del paese nostro non se ne può fare. La perfezione dei quattro tedeschi è fatta di studio, di affiatamento, di pazienza: gli italiani obbediscono all'estro; la improvvisazione, volere o no, li trascina; sono meno esatti, meno ligi alla lettera, rendono più il sentimento che il pensiero, ma, in compenso, come entrano in noi, afferrano l'anima nostra nelle sue passioni — come ci rimescolano!

I quattro tedeschi parlano alla mente. Il cuore è calmo. Ma che contrasti di azzurri profondi e di nebulosità luminose! Sono spazi sterminati; voi ci cavalcate sfrenatamente dentro come le Walkirie, portati dalla robusta ala della nota ad altezze vertiginose, dove ogni senso di vita umana si perde. Più su, più su! Ne avete il primo sintomo della rarefazione dell'aria — il capogiro.

Dopo il gran quartetto in *La mïnore* di Beethoven, dopo l'*Assai agitato* del Quartetto di Schumann, si desiderava un poco di prender terra, e di mettersi nei polmoni esausti una boccata dell'aria nostra. Benvenuti Brahms e la sua *Romanza*, Mendelssohn e il suo *Scherzo presto!* Essi ci hanno salvati dall'asfissia delle grandi altezze. Sono più umani, sebbene volino anch'essi, e disdegnino il terraterra della musica da teatro, scritta per la sensazione, mirante all'applauso.

Si è battuto con grande... compunzione le mani alla fine di ciascun pezzo, ma si è ammirato anche di piu. Il Quartetto ha perduto la viola appassionata degli altri anni, ma l'insieme — ieri come l'altra sera — ci sembrò stupendo.

TERESA TUA

Martino Cafiero, direttore del *Corriere del Mattino* con gentilezza squisita, indovinò. prevenne il nostro desiderio vivissimo di udire una violinista di già celebre a quindici anni — Teresa Tua — prima che il pubblico dei concerti la udisse, la giudicasse e l'acclamasse come la giudicammo e l'acclamammo noi ieri sera, per sicurezza di meccanismo, arditezza di interpretazione, spontaneità di grazia e squisitezza di sentimento, esecutrice meravigliosa.

Nè basta: intorno a questa fanciulla, che dalla ingenuità tra sorpresa e vivace del sorriso con cui rispondeva al trionfo che le era fatto, avreste detto avesse allora allora lasciato a malincuore la bambola per impugnare l'archetto, si volle, con uno di quei pensieri che non capitano a chi li desidera, e che, anche capitati, hanno difficilissima l'attuazione, aggrupparle intorno artisti di vaglia e carissimi al pubblico, quali la Fossa e la Sinemberg, lo Stagno e l'Athos — un'aureola di raggi abbaglianti, caldi, meridiani, intorno alla luce bianca e rosea di un'alba splendida.

Le nostre impressioni le diremo con poche parole. Teresa Tua suonò due pezzi: una *Fantasia* di *Vieuxtemps* e un'*Elegia* del Bazzini. Le sue qualità di esecutrice le abbiamo dette: arditezza, precisione, grazia, sentimento. L'esito — abbiamo detto anche questo — un trionfo: prima era meraviglia di lei non più bimba, non ancora fanciulla, e già così adulta nell'arte; poi una commozione intensa, e alla fine di ciascun pezzo, un entusiasmo da non potersi descrivere.....

Il Concerto

Abbiamo sempre creduto che quella sgraziata cantina ch'è la sala della Società del Quartetto non si potesse empir mai, tanto essa è eccentrica, e uggiosa nella sua penombra umidiccia di corridoio, e immensa nella sua sperticata lunghezza di cannocchiale. Abbiamo avuto torto: Teresa Tua ci ha provato ieri sera che le distanze scompaiono, che l'uggia si può vincere, il cannocchiale riempire, e la cantina parere una sala.

E, in quelle due ore di musica il diletto fu tale da vincere tutte le impazienze del disagio. Teresa Tua suonò quattro pezzi: la *ballata e polonese*, e una *fantasia capriccio*, di Vieuxtemps, e le *arie russe* di Wieniawski: li suonò con uno slancio, una precisione, una delicatezza ed un sentimento, veramente meravigliosi. Tutti gli occhi erano fissi in lei, ora sorridenti, ora sorpresi, ora estasiati: quella piccina ci dominava tutti con la nervosità corretta e sicura della sua *cavata*, colla pienezza calda e irrompente del suo talento, con quegli occhi sfavillanti d'intelligenza, ch'ella gira con grazietta maliziosamente infantile sul suo uditorio entusiasta, e nei quali sorridono spensierati e monelli i suoi quindici anni.

Era forse illusione, ma noi in quel momento vedevamo le testone di gesso dei grandi maestri che sono nella sala, smessa la loro solennità di accademia, volgersi con affetto paterno a lei che li ricordava fanciulli nell'immortalità della vecchiaia gloriosa.

. . . .

TERESA TUA

2 aprile 1892

Sono passati dieci anni dalla sera indimenticabile nella quale, gentilmente invitato da Martino Cafiero — un' artista anche lui smarrito nella politica — udii per la prima volta la violinista oggi celebre, che si rivelava a noi nella grazia ingenua, un po' timida di fanciulla, e nella freschezza primaverile del suo talento. Quella sera, nella sala ospitale del *Corriere del Mattino*, suonava Teresa Tua e cantava Roberto Stagno. Furono, in una gara di soavità due ore di musica deliziosa, e per noi che vi assistevamo, un'estasi sola.

Queste prime impressioni si ridestarono in me, rivedendo la violinista in tutta la pienezza del suo talento, dopo una peregrinazione gloriosa attraverso l' Europa che l' acclamava, dopo un lungo silenzio che addolorava.

Altre e più profonde impressioni si sovrapposero iersera alle prime. La fanciulla è oggi una donna; ella conosce tutti i segreti dell'arte sua, e sa tutte le espressioni del sentimento. La sua esecuzione è tecnicamente perfetta: il disegno musicale ha una purezza di linea classica, la padronanza del meccanismo è eccezionale, la virtuosità è sorprendente, ma ella mette in tutto questo il calore, lo slancio, la vita della sua passione: parla al cuore e commuove.

Fu un trionfo. Della *Sonata* di Brahms, alle *Arie Ungheresi* di Ernst, non un numero del vario, difficile e dilettoso programma che non sia stato accolto con entusiasmo. A volta le note s' inseguivano, s' incalzavano turbinando sotto il guizzo dell' arcata nervosa, nella sicurezza dell'intonazione stupenda. A volte,

come nel *Valzer* di Chopin e nel *Concerto* di Mendelssohn, esse cantavano tutte le cose buone, ora gioia, ora dolore, o aspirazione vaga, o desiderio irrequieto, o rassegnazione mesta, con dolcezze di espressione indicibili.

L'affermazione di un talento di prim'ordine nella diversità dei generi, agilità o forza, grazia o sentimento, non poteva essere più completa, nè più trionfale.

BICE VITTORI

Al Villino Weiss

16 marzo 1891

Un gran pubblico, fatto di tutto quello che Napoli enumera fra artisti ed amatori d'arte, affollante la bella sala del Club Tedesco; una gentile ed appassionata figura muliebre, grigio-vestita come le vette dei monti all'alba, staccantesi sul fondo screziato; due ore di godimento artistico intenso; un'atmosfera satura di entusiasmo; fiori ed applausi a josa — ecco in breve il resoconto del concerto di Bice Vittori.

La coraggiosa quanto valente fanciulla affrontò un programma che avrebbe spaventato molti concertisti di lunga esperienza e di provetto polso, ed in ben undici pezzi, irti di difficoltà, seppe mettersi a paro coi primi pianisti dei tempi nostri.

Nè possiamo troppo lodare la scelta sapiente dei pezzi componenti il programma, insieme serio e geniale.

Cominciando dalla Sonata Op. 58 di quel mistico poeta del pianoforte che fu lo Chopin, essa condusse il pubblico, attraverso una deliziosa serie di composizioni di ogni più difficile e più attraente genere pianistico, al magistrale *Concerto* 2° per pianoforte e orchestra.

La signorina Vittori meravigliò il pubblico nello scintillante *Scherzo* della *Sonata* di Chopin: lo commosse con la dolcezza penetrante del *Largo*: lo sbalordì addirittura nel brillante *Finale*.

La *Meditazione* del Platania, pezzo di ispirazione serena e di fattura elegante, fu come il suo nome indica, una sosta sapiente e soave nel vorticoso programma.

La seguì il grazioso *Tremolo* di Heberbier, una *Barcarola*, e l'incantevole *Troïkafàhrt* di Tschaikowsky.

Di questo pezzo, deliziosamente suonato, il pubblico volle a grandi grida il *bis*, il quale venne gentilmente concesso dall' infaticabile pianista.

La *Tarantella* di Raff, il *Preludio* e *Fuga in fa minore* di Saint-Sàens, ed il *Caprice* di Rubinstein, misero in rilievo la tecnica perfetta e la *verve endiablée* della giovane concertista, come il *Notturno* di Brassin ne rivelò la poesia intima e profonda.

Al secondo Concerto di Listz, pagina stupenda d'arte, nocque alquanto la ristrettezza della sala — ma esso valse alla signorina Vittori ed alla brava orchestra, diretta dal Lombardi, molti e caldi applausi, e chiuse brillantemente il concerto.

La signorina Vittori esce oramai dai limiti delle scuole ed afferma una propria e spiccata individualità in arte. Tuttavia ci piace notare che tra la folla acclamante che la circondò non vi fu viso più raggiante di quello del benemerito professore che la seppe condurre a tale trionfo — Francesco Simonetti.

Concerto Wagneriano

5 Dicembre 1897

Uscendo dal Politeama con tuttora negli occhi abbagliati il formicolio degli uditori grementi la vasta

sala, e negli orecchi intronati lo scroscio delle acclamazioni entusiastiche, ricordai che in una città della colta ed arguta Toscana, la sera seguente la prima rappresentazione del *Roberto il diavolo*, un giornale domandava: « O che la è musica cotesta? » e un altro rispondeva: « Ma che musica! dite algebra addirittura; » e dall'uno e dall'altro giù botte da orbi sui pochi i quali, fingendo di capire, applaudivano; e insieme una serqua di male parole contro la invadente tedescheria musicale che si osava importare, in barba ai doganieri della critica, nella terra di Rossini, di Bellini e di Donizetti.

Ricordai anche la ferocia beffarda delle accoglienze fatte al *Lohengrin* dal pubblico milanese; le vociferazioni, lo strombettio, i sibili, gli urli; la tempesta di contumelie schiettamente ambrosiane che imperversò per tre sere consecutive nella platea della Scala, senza che una nota sola della dolce musica chiamata, a scherno, dell'*avvenire*, riuscisse ad attraversare il frastuono diabolico non sfregiata dalla canzonatura brutale.

E mi chiesi se l' *avvenire* era, almeno per Napoli, diventato il *presente;* e quanta parte in quella intensità d'attenzione e clamore di applausi avessero il gusto rifatto, la coltura allargata, l'intelligenza affinata: e quanta il capriccio, la moda, la smania muliebre del parere, la boria nobilesca di non derogare. Avevo veduto nei palchi, con negli occhi lo scintillio della emozione profonda e dell'ammirazione senza riserva, molte delle dame gentili le quali, durante le rappresentazioni sancarliane della *Walkiria*, guardavano accigliate, irose, seccate la platea assorta nel mistero della nuova musica; e avevano scrollatine di testa e di spalle piene d'ironia, e sbadataggini altezzose sino all' impertinenza, interrotte dai saluti ai visitatori, fatti a voce alta, dalle strette di mano ricambiate a

constatazione, a conforto, a sfogo della noia atroce d'una attenzione tirannicamente imposta e dispettosamente subita. Chi avrebbe detto allora che dallo sprezzo aristocratico alla commozione estetica non sarebbe passato un anno, e che Riccardo Wagner, dopo il miracolo delle musiche sue, avrebbe fatto quello d'appassionare per esse la parte leggiadra del pubblico nostro che le combatteva con le armi insidiose dell'indifferenza e dello sbadiglio ?!

Ma se è miracolo, ad esso, col taumaturgo che si venera a Bayerouth, Giuseppe Martucci prima, Florestano Rossomandi poi, cooperarono largamente. Fu, per parecchi anni, tutto un lavoro penoso, dispendioso, assiduo, di preparazione ammirevole. La barricata dietro cui eransi asserragliati l'ignoranza beata, il preconcetto cretino e la beffa villana, vennero sfondate una dopo l'altra. Da Beethoven, attraverso Weber, Schumann, Berlioz, si riuscì a Wagner. Ed ho vivi nella memoria i primi entusiasmi: nè dimenticherò mai il giorno in cui la *Cavalcata delle Walkirie* parve una rivelazione.

Partito Martucci, quando in noi, che lo lasciammo partire, de'suoi concerti famosi non rimaneva che la memoria e il rimpianto, si ebbe un lungo interregno, durante il quale dalle altezze vertiginose della grande musica si ripiombò negli abissi dell'Operetta. Nella stessa orchestra la tradizione era rotta, l'insegnamento obliato. Disciplina, comprensione, gusto, tutto da rifare. Rossomandi trovò svogliatezze, sfiducie, e le resistenze peggiori, quelle dell'inerzia. Non si smarrì d'animo: cominciò dal pagare del suo il diritto d'affermare il proprio talento. Nè Beethoven nè Wagner riuscivano a far le spese della loro musica. Quella sgrazlata catacomba che oggi è la Sala Romaniello non si riempiva che a mezzo. Domenica la vastità

del Politeama quasi non bastava. Immaginate un circo affollato, e nel circo un raccoglimento di chiesa; ed in esso svolto orchestralmente un programma che impensieriva i più audaci; che al tempo in cui la musica di Meyerbeer, malgrado la sua filiazione Rossiniana, aveva per i nostri pubblici astrattezze algebraiche, sarebbe parso follia addirittura.

Poche volte volontà d'artista fu più tenace, e la vittoria finale più decisiva. Dei sei numeri del programma tre erano nuovi: l'*Ouverture* d'un *Faust* che il Maestro vagheggiò ma non scrisse; la *Canzone* del premio, nei *Maestri Cantori*, parafrasata dal Wilhelmi; il viaggio di *Siegfried* sul Reno, nel *Crepuscolo degli Dei*. Il *Faust* dell'*Ouverture*, per vigoria di coloriti orchestrali, ed effetti fonici osati e raggiunti, ricordò un altro *Faust*, quello della *Damnation*, del Berlioz—un grande talento e insieme un precursore, nel quale l'acutezza del critico guastò la genialità inconsciente della creazione. Nella canzone dei *Maestri Cantori*, svolta sinfonicamente a concerto, si presentì una grande dolcezza di espressione vocale, e così sottile, anche nell'estrinsecazione diversa, ne fu la malìa, che si sarebbe voluto con trasporto riudirla, Ma un altro *bis*, con vivezza anche maggiore di godimento estetico, si chiese e si ottenne: quello del *Viaggio di Siegfried sul Reno*, nell'epilogo dei *Nibelungen*, il poema musicale di cui la *Walkiria* sancarliana suscitò in pochi eletti il desiderio, e nella maggioranza del pubblico l'avversione di chi teme rinnovato il tedio dell'incomprensione umiliante. Degli altri numeri ai quali mancava la freschezza, se non la attrattiva, della prima udizione, due sopra tutti carissimi a noi: il *Waldweben* e la *Morte d'Isotta*. Il primo fece scattare i noti entusiasmi, e si dovette ripetere; il secondo, al quale si volsero sempre vive

le predilezioni del pubblico e fu il caposaldo dei concerti precedenti, venne ascoltato con evidente intensità di diletto, ma non suscitò quel prepotente desiderio del *bis* che per gli appassionati di questi pomeriggi artistici era diventato quasi una tradizione.

E si ebbe torto, perchè i due pezzi, nella diversità del bello egualmente ammirevoli, non sono dalla critica quotati alla pari nella scala dei valori estetici. Il *Waldweben*, nel quale Wagner con fascino di poesia panteistica, fa cantare, stormire, trillare, sibilare, squittire, susurrare, sospirare, gemere tutte le voci della foresta, è prodotto ingegnoso, stupendo anche, d' arte descrittiva: arte che comincia mestiere, strisciando terra-terra nel fenomeno del ventriloquio; si leva alle altezze maggiori in questo stesso *Waldweben*, nella tempesta dell'*Otello* Verdiano, nell'alba che inizia il secondo atto del *Lohengrin*, e termina nella musica coreografica della *Puppenfee*, quando una strisciata aspra degli archi fa sentire lo schianto secco del legno d'un fantoccio che si spezza.

Riconosco che la *Vita della foresta*, quale il Wagner la ideò, e la rese con la magia delle voci e dei coloriti orchestrali, se in altri poteva essere risultato di osservazione attenta e d' imitazione paziente, in lui, per la scelta dei particolari e l' impressione dell' insieme, si sublima a sfera d' arte inaccessa al mestiere. Il collega Rocco Pagliara che nel *don Marzio* a proposito del *Waldweben* ricordò la *Sinfonia pastorale* di Beethoven, ricordò bene. Aggiungo per conto mio che la splendida pagina descrittiva, dov' essa è posta nel *Siegfried*, spicca con forte contrasto sul dramma; fa — come da noi si dice — l' ambiente. Ma se nell'Opera il valor suo si centuplica, passando al Concerto, vi rimane isolata, e si menoma.

Non così la *Morte d' Isotta*: essa è innanzi tutto,

studio di passione orchestralmente così completo che l' assenza del personaggio e della scena non le nuoce quanto parrebbe e dovrebbe. La vastità del quadro drammatico ha un riscontro solo: nè la musica lo dissimula. Il finale grandioso della *Norma*, che all'opposto dell'inversione Wagneriana, ha la polifonia nelle voci, si trova in embrione nel *crescendo* orchestrale del *Tristano* e *Isotta*, largamente svolto, con progressione di effetti e potenzialità d'espressione dallo stesso Wagner non sempre raggiunte.

Tuttavia, questa volta, se n' ebbe scemata l' impressione, nè il perchè si può precisare. Forse nocque al pezzo maraviglioso un disagio come di stanchezza negli esecutori e nell' uditorio. Fatta eccezione del preludio Lohengriniano, nel quale è una vivacità guerresca di squilli festosi, nei rimanenti cinque numeri del programma — lasciatemelo dire — Titanico, era come un'aria di famiglia, attestante nel magistero degli sviluppi, nella vivezza dei coloriti, nella fuga irruente dell' insieme armonico, la paternità incontestabile. Da ciò nell' uditorio, per l' uniformità della estrinsecazione estetica, un' impressione di monotonia nel grandioso.

L' esecuzione fu giudicata — e la era — una delle migliori fra le molte alle quali Florestano Rossomandi diede lo slancio del suo talento, la sicurezza della sua dottrina, la vibrazione dei nervi suoi. Se in alcuni punti gli ottoni trascesero nel frastuono soverchiando la fiacchezza degli archi, ciò avvenne in parte perchè le nostre orchestre suonano alla scoperta una musica che nel santuario di Bayreuth, prima di giungere all' orecchio degli iniziati, passa come filtrato attraverso i meandri misteriosi del « Golfo mistico » fusa in un evaporazione di note diffondentisi da basso in alto con smorzature dolcissime.

Maestro Cornelius

Bozzetto

Non avrei mai creduto che sotto la capigliatura leonina alla Beethoven potesse profilarsi un viso così tagliente, rischiarato da due occhioni così azzurri e così affettuosi.

Maestro Cornelius, quando io lo conobbi, galoppava poco allegramente verso la cinquantina. Quella sua criniera ribelle al pettine, quel muso appuntito di faina, quegli occhi dolci e pensosi, destarono in me un non so che..... come se affisando quelle pupille, attraverso il loro azzurro profondo, mi si aprisse per la prima volta il mondo incantato della leggenda tedesca, co' suoi gnomi, colle sue Nisse, co' suoi koboldi — tutto quel mondo fantastico, pieno di malìe e di sogghigni, quale Hoffmann lo vide saltellare, guizzare, contorcersi, imprigionato nelle spirali di fumo della sua pipa di porcellana.

Tuttavia ciò che non avrei mai sospettato in Maestro Cornelius, gli è che, sotto quella immobilità di lineamenti, la quale tradiva un pensiero insistente, tenace, ma calmo, si agitasse una di quelle anime ardenti, espansive, irrequiete, che vediamo manifestarsi con lampi d'occhio e contrazione convulsiva di muscoli sul viso d'un meridionale.

Ora dirò una cosa strana, ma vera.

Ho amato Maestro Cornelius come si amano le impressioni de' nostri vent'anni — come si ama il primo sguardo di donna che ci fece battere il cuore, la prima speranza che ci fece sorridere, il primo li-

bro che ci fece pensare. Oggi ancora — dopo tanti anni — scrivendo sulla paginetta bianca il nome di Maestro Cornelius, i polsi battono con più frequenza, una ruga indiscreta si spiana sulla fronte come se la sfiorasse una mano carezzevole, e se mi ascolto il cuore sento ridestarsi in esso tutta la chiassosa e lieta grillaia delle mie illusioni. Ho vent'anni!

A vent'anni, quando si abita una cameretta da studente in un quarto piano, e si possiede un lettuccio da campo che scricchiola sulle cinghie, un seggiolone zoppo, un po' di libri e una scrivania; quando si ha due o tre idee nel capo, e con esse il proposito di farle riuscire a tutt'altro che a una birbonata — a vent'anni — si è ricchi..... più ricchi di chi, nato nella bambagia, non sa quanto dolcemente cullino le speranze, come si dorma, più saporitamente che sugli elastici, sopra un letto a cinghie, con un castello in aria sotto il capezzale.

Io dunque, allora, era ricco; e vi ebbero dei momenti nei quali, coi gomiti appoggiati al davanzale della finestra e la testa fra le mani, mi compiacevo di trovare in me, fantasticando , un raffronto non lontano co' principi cavallereschi della leggenda, che trottano attraverso il mondo alla ricerca dell' ideale di donna che hanno sognato — salvo poi a imbattersi in un'osteria di campagna, e sposarvi la figliuola dello stalliere.

Ho parlato della mia finestra: io non vi descriverò quella specie di bocca-porto a vetriere impiombate che si apriva in un cortile fangoso, dove razzolavano le galline d'un pizzicagnolo in ostilità permanente coi quattro gatti della portinaia. Vi basti sapere che talvolta, stanco di fantasticare, i miei occhi si appuntavano macchinalmente ad un altra finestra, di rimpetto alla mia, con sul davanzale un vaso di

cappuccine e una gabbia di vimini entro cui si dondolava, con moto di pendolo, uno stornello; — e i miei occhi vi si appuntavano con tanta insistenza, non tanto per le cappuccine e per lo stornello, quanto perchè una sera — cadeva il crepuscolo — tra il vaso e la gabbia vidi disegnarsi una bionda e ricciuta testa di giovinetta, a linee mobili e indecise come quelle d'una visione.

Fu appunto quella sera che io mi accorsi che le cappuccine erano fiorite, e che i suoni inarticolati che uscivano dalla gola dello stornello formavano una parola, e la parola un nome: *Cornelius.*

Cornelius! chi poteva essere il proprietario di questo nome a desinenza latina?

La casa alla quale apparteneva la finestra del terzo piano che prospettava la mia, era un fabbricato informe, fatto di quattro muraglioni screpolati e verdastri, messi insieme senza garbo nè grazia, a tetto acuminato, a grondaia sporgente, bucherellato di finestre alle quali per essere quelle d'una prigione non mancavano che le inferriate.

A renderne l'apparenza anche piu sinistra, la casa non aveva portinaio; un falsario vi avrebbe potuto batter moneta comodamente, e le streghe di Macbeth cuocervi il loro minestrone coi poco appetitosi ingredienti che tutti sanno.

La finestra si apriva tutti i giorni, alla stessa ora, per lasciar passare un braccio scarno; terminato da una mano adunca di vecchia, la quale posava sul davanzale la gabbia di vimini e lo stornello.

Lo stornello batteva le ali con una specie di gioia convulsa contro le anguste pareti della sua prigione, allungava il collo spelacchiato in direzione della grondaia, e strillava: *Cornelius.* Era un saluto all'aria che filtrava a stento in quel cortiletto, un inno al sole

lontano che si guardava bene di farvi discendere la benedizione di uno de' suoi raggi, forse pel timore di non infangarlo. Ad ogni modo, il saluto mattutino era accolto bene: le galline del pizzicagnolo starnazzavano a festa le loro alacce nella pozzanghera, e i quattro gatti della portinaia rispondevano miagolando.

Poi la vecchia si ritirava, la finestra si richiudeva e tutto era detto: a domani. E il domani la stessa mano, la stessa gabbia, lo stesso strillo, l'identico miagolio — e così due, quattro, sei lunghi, noiosi, interminabili mesi, finchè giunse l'estate, perchè fu proprio in una calda e trasparente sera di giugno....

Le nove di quella sera mi aveano sorpreso coi gomiti appoggiati al davanzale della finestra, e la mente vagante nel mondo sconfinato delle fantasie. Una lucernetta ad olio chiudeva nella sua zona luminosa le pagine di un libro aperto sul mio scrittoio: quel libro era l'*Intermezzo*. Strano e maraviglioso poema, fatto di lagrime e di sogghigni. Io mi era allora allora sottratto con sforzo al fascino di quella lettura, e, col cuore sussultante e la mente turbata, dirizzavo ansiosamente gli occhi alla finestrella del terzo piano aspettando che mi bisbigliasse all'orecchio il mistero che nascondeva.

Heine, divino sognatore, quella finestra non avrebbe avuto segreti per te: essa ti avrebbe raccontato il dramma intimo che rischiarava, e tu l'avresti compresa — tu che hai veduto le stelle battere le lunghe ciglia d'oro e guardare con occhi ironici le piccinerie della terra; — tu che sapevi sorprendere i fiori quando, chinate languidamente, a sera, le corolle screziate, li udivi sommessamente confidarsi il mistero dei loro amori, e presentivi voluttà ignote a noi nel momento in cui l'olezzo si faceva parola, fremito di

bacio il contrarsi dei petali; e singulto di passione indicible la brezza del crepuscolo vespertino.

La mia fantasticaggine fu arrestata di botto da una voce aspra di vecchia la quale chiocciava in un milanese dei più sgangherati:

— Mettetegli la camiciola di forza al vecchio! mettetegli la camiciola di forza!

Poi vidi un lume splendere nell'abbaino che si apriva allato della inesplicabile finestra del terzo piano, e udii uno strascico di ciabatte, seguíto dallo scricchiolío che fa una chiave girata lentamente nella serratura; indi un: « Felice notte! » fra l'ironico e lo stizzoso — e il lume scomparve, e due usci si sprangarono.

« Mettetegli la camiciola di forza! »

Vi era dunque un pazzo dietro quella finestra — e il pazzo era vecchio? ....

Non so quante ore rimanessi volgendo e rivolgendo nella mente questa domanda; tuttavia vi assicuro che udivo benissimo, che aveva gli occhi aperti e che non sognavo.

Mi si potrà dire che le visioni dell' *Intermezzo* non aveano smesso ancora di danzarmi nella fantasia accesa, e che io vedevo la vita reale attraverso la leggenda. Questo è vero; ma è anche verissimo che nello *Intermezzo* non si minaccia a nessun vecchio la camiciola di forza, nè vi è accennato neanche per ombra quale accento straziante abbia la disperazione quando, dal cuore che ne ribocca, balza tempestosa sulle corde di un violoncello, e le fa stridere, convellere, spasimare.

Un violoncello! .... Chi aveva mai sospettato l'esistenza di un violoncello in tutto il vicinato? In sei mesi, avevo io udito altra musica tranne qualche erotico miagolío su tetti, e il monotono cigolío delle

banderuole di latta sui fumaiuoli? Eppure erano gli accordi d'un violoncello quelli che udivo, e, non solo il udivo, ma — lasciatemelo dire — li vedevo, perocchè la finestrella del terzo piano si schiuse lentamentè e nel vano aperto il mio occhio trovò uno spiraglio dentro il quale si cacciò avidamente, facendo un buco indiscreto nell'ignoto di un'esistenza che non mi apparteneva.

Il mio primo movimento fu quello di balzare indietro nella camera e di spegnere la lucerna. La mia lucerna era sormontata da un paralume turchino con Chinesi gialli: nell'abbassarne il lucignolo, la fiamma diede un guizzo e mi sembrò che i Chinesi gialli, prima di confondersi nel fondo turchino, s'allungassero sogghignando.

Ritornai alla finestra e guardai. Ecco quello che vidi.

La giovinetta bionda appoggiava i gomiti al davanzale, facendone puntello alla fronte inclinata con abbandono sulle due palme. Il buio della stanza nella quale ella mi si offriva allo sguardo con contorni meno sfumati di quelli della prima apparizione era rotto in parte da uno sprazzo di luce che, uscendo dal vano di un uscio aperto nel fondo, si proiettava lungo lungo sul pavimento, sino a raggiungere un povero lettuccio, dove smoriva sul bianco delle lenzuola rimboccate. Non mi chiedete altre descrizioni: io non saprei dirvi davvero se vi si respirasse quel profumo verginale così caro ai romanzieri della scuola sentimentale, nè se al capezzale di quel lettuccio di fanciulla fosse appeso il piccolo crocefisso col ramoscello d'obbligo di bosso benedetto. Forse *l'appigionasi* aveva improntate le sue brutte stimmate dapertutto, e, dove credevate d'intravedere un ricordo, una soave e casta aspirazione del cuore, faceva brutalmente capolino l'eleganza tariffata del padrone di casa, in mezzo a quel non so

che di angoloso, d'antipatico, quasi di beffardo che hanno i mobili dati a nolo.

D' altra parte, i miei sguardi erano esclusivamente attratti dallo sprazzo luminoso che usciva da uno dei battenti aperti della porticina del fondo. Seguendo quella striscia di luce, il mio occhio s'imbatteva in due oggetti che la lontananza non mi lasciava discernere che confusamente: un mobile di forma strana, come un tavolino a coda di rondine, sul quale evidentemente era posato il lume, e più in qua, un non so che, come una specie di D maiuscolo che si moveva nella penombra.

Pochi momenti dopo, aguzzando gli occhi, gli oggetti si disegnarono più nettamente; e riuscii ad afferrare la linea, il profilo, la forma: la coda del bizzarro tavolino si mutò in quella d'una spinetta, il D maiuscolo in un vecchio seduto, dalla schiena curvata ad arco, e la testa quasi aderente al manico d'un violoncello.

Io non so perchè, nel fissare quel vecchio, ho pensato ai Chinesi gialli del paralume turchino quando, prima di sparire nel buio della mia camera, si allungarono sogghignando.

Di quello strano concertista io non udiva che i suoni che egli traeva dal violoncello; il resto era una specie di zimarra da negromante, sormontata da una testa arruffata, nella quale non si scorgeva traccia alcuna di pettine. Tuttavia, udendolo, lo vedevo: la nota era linea, il motivo, profilo. Nessun pittore ebbe tocchi più profondi, nè più energici. Ciò che in Rembrandt è colore in quel vecchio era suono — e l'archetto valeva il pennello. Era colore ed insieme parola; erano frasi brevi, incalzanti, piene di slancio e di convinzione. Accenti di dolore, d'ira, di cupa rassegnazione e di disperazione impotente; tutto ciò che si agita, palpita, freme, soffre, piange in un cuore d'uomo, passava

lamentandosi, stridendo, contorcendosi, spasimando d'angoscia sulle corde di quel portentoso violoncello, cacciato innanzi a furia dall'arcata vigorosa, quasi brutale, del vecchio suonatore come dal remo di Caronte le anime dell'Inferno dantesco.

Ho un bel ripensarvi, oggi, a mente calma! di quei suoni perduti ormai per l'orecchio mi è solo rimasta nell'anima una vibrazione dolorosa; in quei suoni era tutta una esistenza — e immaginatela tormentosa — che, anno per anno, giorno per giorno, si ricostruiva, dal momento in cui il cuore si apre alla prima illusione e si chiude coll'ultimo disinganno. Ho cercato di ricordarmi tutte le espressioni dell'angoscia umana: devo confessarlo, nessuna di così straziante. Ma se si vuole da me, ad ogni costo, un raffronto, pensate al Prometeo di Eschilo che si sente Dio sotto l'artiglio di bronzo dell'avvoltoio che gli rode il cuore, ed impreca alla divinità sua che gli dà, triste compenso, l'immortalità del dolore.

Ad ogni modo, era una strana sonata quella che eseguiva il vecchio, curvo sul violoncello — una sonata di fantasia, senza guida di note scritte, nè regola di contrappunto, nè convenzione di forma.

Prima erano accordi vivaci, capricciosi, pieni di giovanile baldanza, esprimenti la spensierata gaiezza dei nostri vent'anni; indi una nota attraversò lamentosa quella scapigliata gazzarra di suoni, come una prima nube in un occhio sereno, una prima ruga su d'una fronte spianata, e agli accordi vivaci succedette una melodia dolcissima, la quale aveva quel non so che di vago e di malinconico ch' è nel presentimento. Poi....

Non mi domandate quello che seguì a quel motivo mesto e severo; immaginate un' improvvisa folata di vento sulla queta superficie di un lago, uno strido di

falco che attraversi il cinguettio civettuolo di due cingallegre. Non fu un suono quello che udii, ma un cigolio secco, stridulo: la schiena del vecchio piegossi ad angolo acuto; il gomito scattò e si distese; l'archetto passò rapido, raschiando sulla quarta corda, e ne cavò una nota che nella musica non ha nome; qualcosa di strano, di soprannaturale, che aveva dell'urlo e del singhiozzo, che incominciava con un lamento e terminava con una sghignazzata.

Quel grido fu come una evocazione dell'inferno: un demonio dovette saltare a cavalcioni sul manico del violoncello e battere la solfa al vecchio. Era un turbinio di note ora gravi, ora acute; una tormenta di suoni, un *delirium tremens* musicale: il fantastico suonatore ne pareva invasato; si dibatteva, si contorceva, sbuffava sotto l'incubo mostruoso; la tensione dell'anima sua doveva rispondere a quella dei muscoli, e l'una e gli altri vibrare come le corde del suo strumento.

Ero affascinato, non osavo muovermi, fiatavo appena: quegli accordi producevano nel mio orecchio ciò che il balenio della folgore sulla pupilla; il mio orecchio ne era abbagliato.

Non so dire quanto durasse lo sbalordimento; rammento solo che vi ebbe un istante nel quale il cuore mi si contrasse dolorosamente come quando l'anima si rivolta contro una grande ingiustizia. Ho io gridato? non so. So che l'incanto si ruppe; so che l'archetto sfuggì di mano al vecchio, e che il violoncello andò a rotolare sul pavimento; so che la giovinetta bionda balzò indietro sgomenta dal davanzale e che la finestra si chiuse; so infine che, cacciandomi sotto le lenzuola, ho domandato a me stesso se la fanciulla, il vecchio in zimarra e il suo violoncello erano cose reali o visione di fantasia riscaldata, come dovette esserlo certamente il sogghigno dei Chinesi gialli del paralume turchino.

***

Erano passati tre mesi: l'incanto di quella notte di giugno era rotto. Tutti gli oggetti strani, veduti più colla immaginazione che cogli occhi, aveauo ripreso il loro posto modesto nella vita reale; le cappuccine erano una pianticella comune, affetta di clorosi; lo stornello apparivami quello che veramente era, un uccellaccio molesto; persino la finestra, la misteriosa finestra, era diventata... una finestra come tutte le altre: nelle calde giornate di quell'estate ardentissima, essa aprivasi a due impannate, senza precauzioni di sorta, come tutte le buone finestre borghesi che non temono occhi indiscreti.

Oh, la mia bionda, eterea giovinetta, pallido raggio di luna fatto donna!... In fede mia, non potrei dire che non fosse una bella, fresca, tarchiata e promettente ragazza; ma le sue guance erano troppo rosee, gli occhi troppo azzurri, e i capelli di un biondo troppo rossigno; era insomma una fanciulla dai sedici ai diciott' anni, in tutte le condizioni richieste per essere un' ottima moglie e una madre affettuosa; per amarvi normalmente e darvi una mezza dozzina di figliuoli sani come lei, mentre, a personificare il mio ideale di donna — la donua sogno, profumo, raggio, fantasma — occorreva che ella fosse pallida, che ella fosse diafana, che avesse la febbre e respirasse con un polmone solo.

Ora, come se tutto ciò non bastasse, a completare il quadro delle mie delusioni, un giovinotto, anch' egli roseo e biondo, con due baffetti uncinati alla Rubens, e i lunghi capelli rovesciati dietro l'orecchio, veniva tutte le sere invariabilmente a fumare alla finestra la sua pipa di porcellana — ed era appena se, nella

sua beata e sonnolente indolenza, rispondeva con monosillabi troppo larghi e aspirati per non essere tedeschi all'animato cicalio della fanciulla, la quale, e per l'accento carezzoso della voce e per l'abbandono della persona, doveva raccontare a quel fannullone un mondo di belle cose.

Del vecchio e del suo violoncello neppure l'ombra. Solo talvolta, a notte inoltrata, quando la finestra era buia e sprangata, un lontano arpeggio giungeva al mio orecchio, ma cosí indistinto da non riuscire a raccapezzare se fosse il tintinno di una spinetta o lo scatto di un girarrosto.

Tutto sommato, era giunto finalmente a convincermi che, in quella sera di giugno, colla mente esaltata della lettura dell'*Intermezzo* di Heïne, avevo subito il prestigio d'uno di quei sogni meravigliosi che non si fanno che cogli occhi aperti.

Ed ecco ora quello che avvenne.

A mezzo ottobre ricevetti una lettera col bollo postale di Varese.

La lettera era firmata da...

Il nome che sopprimo si potrà cercarlo negli scaffali dell'editore Ricordi di Milano, in fronte a una mezza dozzina di romanze, coi seguenti titoli *Voci dell'anima* — *Palpiti del cuore* — *A te sempre!* ecc.ecc.

Insieme alla lettera mi fu consegnato un grosso quaderno, tempestato di ghirigori e rabeschi a penna, appartenenti alla famiglia canora delle biscrome.

Sulla prima pagina del quaderno era scritto: *Ida, la vergine del torrente*, Ossia *I cavalieri della morte alla conquista del Colle del Terrore:* uno dei drammi lirici d'una volta, come se ne scrive pur troppo anche oggi, a strofette metastasiane, a rime obbligate, nel quale la *vergine innamorata* mandava sulle *ali del desio* i *suoi sospiri* al *cavaliero* dal *negro cimiero*

che, dopo aver cantato la *canzon* sotto il *veron*, reso frenetico dall' *ardor* di quei *bei rai*, snudava il *brando* a ogni fine d' atto per provocare un *duetto* col rivale baritono, una maledizione dal babbo basso profondo, e il *concertato* di prammatica con coro di guerrieri analoghi e banda sul palcoscenico.

La lettera, press' a poco, diceva questo:

« Ti scrivo dalla villa del marchese A... Il marchese, come saprai, è un musicista *hors ligne*, la marchesa canta come un angelo, e il barone zio sta al pianoforte coll' *aplomb* di un concertista.

« Orbene, se debbo credere all' impressione prodotta in loro dalla mia musica, ho scritto, modestia a parte, un capo-lavoro. Il marchese, che adora Verdi, dice che il gran maestro sottoscriverebbe a due mani l' *aria di sortita* del baritono; la marchesa mi assicura che la romanza d' Ida vale quella famosa *del salice*; il barone poi, quando arriva ai *crescendo* dei *concertati*, sbuffa, grida e pesta sulla tastiera stralunando gli occhi come se fosse morsicato dalla tarantola.

« Ma veniamo a quello che importa.

« Ho bisogno di un buon copista, che faccia bene e spedito.

« Maestro Cornelius sarebbe appunto l' uomo che mi ci vorrebbe.

« Non ti spaventare nè del nome nè della qualifica; Maestro Cornelius è un maestro per modo di dire e, malgrado il latino del suo nome, una buona pasta di Tedesco, piovuto da Dio sa quando in Italia, con casa in Milano (e qui indicati via e numero) un copista corretto, lesto, infaticabile, con la flemma dei filosofi del suo paese e la schiena di un Benedettino.

« Vorresti tu incaricarti di spedirmi al più presto una copia della mia musica? Maestro Cornelius mi conosce: presentati a nome mio. Ti offro con ciò l' oc-

casione di ammirare i due più belli e sentimentali occhi azzurri che abbiano mai brillato sul viso di porcellana miniata di una Bavarese di diciott' anni.

« Soprattutto ti raccomando di far presto. Sai che al teatro di Varese abbiamo opera. Tu indovini. Avrei potuto ambire qualcosa di meglio. Spero che non mi crederai presuntuoso al punto di aver pensato alla Scala, ma... Dall' altra parte il marchese mi fece giudiziosamente osservare che quando il pubblico è intelligente, i teatri sono uguali, e la marchesa aggiunse che, tutt' al più, il teatro di Varese è più piccolo e meno illuminato.

« Tieni a mente : *Maestro Cornelius.* Una stretta di mano, e mi raccomando. »

Non dico la mia sorpresa.

Maestro Cornelius ! Esisteva dunque un Maestro, e questo Maestro si chiamava Cornelius ? Quel versaccio noioso dello stornello era una parola, e la parola un nome ? Il vecchio, il violoncello, la sonata fantastica, l' impressione prodotta in me, il grido di stupore, di sgomento, di ribrezzo che mi uscì dal cuore — tutto ciò non era dunque un' allucinazione ?

Non lo era : i miei occhi aveano veduto il vero ; era desto, non avevo sognato.

Tuttavia, rileggendo la lettera, e raffrontando quella specie di bozzetto del Maestro Cornelius, delineato dall' amico di Varese, al mio ideale del vecchio e bizzarro suonatore di violoncello, provavo... che so io ? — quello che probabilmente deve provare un giovinotto il quale, dopo aver fatto, per tutta una serata di ballo una corte piena di brio e di passione a una donna di età problematica, cui la concitazione febbrile della danza, i lumi , i fiori , la cipria , il minio e una toletta inappuntabile hanno rifatta una giovinezza, la sorprende, la mattina seguente, quando, scivolata allora al-

lora di sotto le coltri, le resta appena il tempo di coprirsi colle mani il viso e nascondere le profonde rotaie che vi hanno scavato i suoi cinquant' anni, dimenticando — l' imprudente! — una parrucca accusatrice, e una dentiera indiscreta fra due protuberanze che non hanno nome, sul tavolino.

Ma a che pro stillarmi il cervello? Non possedevo io il talismano merçè il quale avrei potuto penetrare con piede sicuro nel buio di quel mistero, e vedere cogli occhi miei quale de' due era il Cornelius di contraffazione?

Detto e fatto: mi cacciai sotto il braccio la *Vergine* e il suo *torrente*, scesi a rompicollo le mie cinque scale, mi fermai a un pianerottolo rischiarato di un abbaino — quell'abbaino mi ricordò il lume, lo strascico delle ciabatte e la voce stizzosa che chiocciava: « Mettetegli la camiciola di forza al vecchio! »

Sul pianerottolo s' aprivano due usci; mi fermai davanti al secondo; afferrai il cordone sudicio d' un campanello, gli diedi una strappata convulsa e aspettai.

Vi assicuro che il cuore mi batteva così forte da udirne le pulsazioni come il tic-tac di una pendola.

***

Dopo pochi momenti, l' uscio mi fu aperto dalla fanciulla bionda che l' amico di Varese aveva ribattezzato col nome di « bavarese di porcellana »

La quale, riconosciutomi per quel capo ameno del vicino di faccia, arrossì come una fragola appena colta, e infilò lesta lesta l' uscio di una camera attigua, non senza aver prima manifestata una certa esitazione, che attribuì alla ripugnanza di tutti i poveri onesti di lasciare che l' occhio d' uno straniero frughi curioso, e

spesso anche beffardo, in qnello che io chiamerei il *sancta sanctorum* della loro miseria.

Passato un altro minutó, udii una voce stonata che, con una pronuncia italiana in cui le consonanti stridevano come le ruote di un vecchio carro, disse:

— Fate entrare il signore.

La porta si aprì, la giovanetta ricomparve, e mi accennò di entrare.

Entrai.

Non dirò l' impressione che fece in me la fisonomia di Maestro Cornelius: il viso scialbo, le fattezze taglienti, di occhioni azurri, la chioma leonina, tutto ciò l'ho schizzato con due tratti di penna sino dal principio. Ciò che sopratutto colpiva in Maestro Cornelius era l' uomo morale. L' uomo fisico era un omiciattolo sulla cinquantina che, seduto davanti a una scodella di latte, vi immollava alcune povere croste di pane bigio.

La camera era la stessa che avevo intraveduto come in sogno dalla mia finestra: c' era la vecchia spinetta un lettuccio disfatto colla lana che scappava a bioccoli dall' unico materasso, un cassettone di noce che aveva l' aria di aver assistito alla miseria di quattro generazioni, e due seggiole verdi impagliate — il tutto rischiarato dai vetri opachi d' una finestra dai quali la luce filtrava livida.

Ho detto che non farò descrizioni. Al punto in cui sono col mio racconto, il fantasma creato dalla immaginazione é diventato un uomo. Ora dirò come nell' uomo ho scoperto l' artista, forse un precursore, forse un allucinato, ma, nell' una e nell' altra ipotesi, meritevole che chi lo conobbe ne raccogliesse il pensiero, e lo manifestasse, schietto com' esso nacque, senza il movimento drammatico e lè esagerazioni di coloro che diedero a molte biografie, anche pregevoli le inverosimiglianze del romanzo.

Maestro Cornelius, per i pochi che in Milano non ne ignoravano l'esistenza, era e rimase nella memoria loro un vecchietto bisbetico, infaticabile nel nicchiare fra le cinque righe le crome e le biscrome degli altri Di lui non sapevasi altro se non che, nato a Monaco da una famiglia di suonatori ambulanti, lasciava a vent' anni la Baviera e piantava la sua tenda a Milano dopo d' aver viaggiato in lungo e in largo l' Italia facendo ballare un cane barbone al suono dei guaiti cadenzati d'un clarinetto.

Unitosi a una compagnfa nomade di *virtuosi* italiani, il giovane Cornelius lasciava il clarinetto paterno, e mettevasi con miglior fortuna a raschiare le corde di un violoncello.

La giovane bionda era sua nipote: ella non lo raggiunse che tardi a Milano, quando il concertista da fiera, vecchio e malaticcio, si trovava già da molti anni nel branco numeroso degli strimpellatori di pianoforte a un tanto al mese.

In quanto al giovinotto che avevo veduto fumare con teutonica flemma, alla finestra, era un compatriotta del Maestro, commesso di affari di una casa di Norimberga—l'immensa fabbrica di fantocci dei quali egli aveva i lineamenti impassibili e il movimento automatico.

Eppure v'era un momento in cui gli occhi del Norimberghese splendevano, le narici dilatavansi, i muscoli del viso guizzavano. Il miracolo di quella trasfigurazione si compiva davanti alla vecchia spinetta, quando Maestro Cornelius nei brevi riposi lasciatigli dalla musica altrui, improvvisava la sua. Il Norimberghese seguiva estasiato le dita del Maestro sotto le quali scoppiava una grandine fitta di note, e mentre il mio sbalordimento era colmo, egli chinava il capo e guardava in fondo alla pipa per non lasciarmi scorgere le lagrime che prorompevano.

Maestro Cornelius aveva composto un'opera, *La Creazione del Mondo*: frutto di vent'anni di studi concepita tra privazioni senza nome, maturata nella mente del vecchio durante l'insonnia di notti febbrili, essa avrebbe compiuto una rivoluzione nell'arte... se si fosse trovato un impresario per acquistarla, artisti per eseguirla, orecchi per resistere a quella musica senza lacerarsi. Perchè era uno spasimo, una tortura; vi dava sussulti e vertigini. Erano suoni bizzarri, saltellanti, discordi; una Babele di note senza principio nè fine, nè motivi, nè ritmo — senza nulla di ciò che noi chiamiamo musica. *La Creazione del Mondo* incominciava col Caos. Immaginate! Quando l'udii la prima volta, e le prime note della sinfonia turbinarono, sbattacchiandosi contro il mio orecchio come uno stormo di passeri spaventati, fui preso da uno stordimento indescrivibile. volevo fuggire, volevo gridare — non potevo. I suoni acuti e stonati della spinetta mi martellavano sulle tempie; ero convulso, avevo il capogiro.

Solo allora compresi la vecchia quando, la notte della sonata fantastica sul violoncello, strillava spaventata sulla scala: « Mettetegli la camiciuola di forza! »

Ma era egli veramente pazzo? Quell'impressione tormentosa non poteva essere prodotta in me da imperfezione di sensi, da pregiudizio di educazione artistica, da convenzionalismo di scuola? Chi può imprigionare l'arte in una forma, condannarla a una sola manifestazione? Cos'era il Nuovo Mondo avanti che Colombo lo scoprisse? Per l'inquisitore una bestemmia, per il dotto un assurdo.

Dunque?

***

Fra i documenti che ho sotto mano sul mio scrittojo, e che ho raccolto e ordinato con cura minuziosa di biografo, acciocchè mi valessero a ricostituire la prima frase di quella strana e tormentata esistenza d'artista, scelgo una lettera datata da Napoli, l'aprile del 1845.

Maestro Cornelius che a quarant'anni, vedeva Napoli per la prima volta, così ne scriveva a un suo amico:

« Strana e meravigliosa città! hai un bell'imbottirti il capo d'impressioni di viaggio, e consultar la tua guida, e sfogliare il tuo album arricchito con paziente studio di *touriste* di una collezione completa di schizzi a matita o di acquarelli. — Napoli, veduta con gli occhi altrui, è un capriccioso e gigantesco zig-zag senza principio nè fine, a contorni chimerici, a profili impossibili, a linee infinite, intersecantisi in tutti i sensi e che l'occhio abbagliato non può seguire in tutti i loro fantastici incrociamenti. Napoli è un'eco, un frastuono, un vortice — è la città-assurdo, è un fenomeno che non si definisce, un'anormalità che non si comprende e che si ha il torto immenso di segnarci come un grosso punto nero, rosso o turchino, tra un mare inerte e un monte che fuma, quando sulla carta geografica attraversiamo noiosamente in lungo e in largo l'Italia dietro la bacchetta nera del maestro di scuola.

« Napoli, amico mio, non si vede che a Napoli, per la stessa ragione che i Napoletani non sono Napoletani che a casa loro.

« Napoli io l'ho veduta a Chiaia, l'ho presentita a

Toledo, ma non l'ho compresa che al Molo, a Porta Capuana e alla Marinella.

« La prima settimana passata a Napoli fu per me tutta una rivelazione — una rivelazione inatteso, il cui primo effetto fu quello di annientare la mia personalità, di paralizzarmi il pensiero.

« Come mi sono trovato comicamente piccino io che avevo in capo una collezione completa di usi e costumi, una specie di *vade-mecum* che mi aiutava con poca spesa a far buona figura in un salotto di conversazione; io che, quando mi si parlava di Napoli, con imperturbabile sussiego la compendiavo in due persone e tre cose; il lazzaro e l'acquajolo — il cocomero, i maccheroni e la pizza...

« Ma Dio sa se la mia baldanza ignorante fu penosamente espiata.

« Napoli mi attrasse a sè, mi assorbì, mi annientò; divenni una impercettibile goccia di quell' oceano, un atomo microscopico di quel vortice, un fruscio d'ala di zanzara fra le migliaia di voci urlanti che compongono quel frastuono.

« E sai tu quante volte stordito, intronato, convulso, quasi delirante, inconscio del mio *io*, sgomento di non trovare me in me, mi sono cacciato le mani nel petto, e ne ho abbrancato le carni febbricitanti, e ho cercato la individualità nella materia, l' anima nelle pulsazioni del cuore, con l'ansietà di chi, fattosi largo a forza di gomiti tra il serra serra di una folla equivoca, tuffa le mani in saccoccia per accertarsi della esistenza della sua borsa ? !...

« Ero affetto da sonnambulismo — sognavo.

Ma il sogno doveva svanire, la mente snebbiarsi, il letargo cessare. A furia di tastarmi sulla persona, di frugarmi sotto la flanella, di cercarmi vagolando a tastoni in quel buio fitto dell'intelletto, io dovevo, pena

la vita, riescire a trovare me in me, ed averne la gioia delirante dell'eroe di Chamisso ritornato nel pieno possesso della propria ombra.

« Tu ora mi domanderai in che codesta gita potè essere vantaggiosa a'miei studi, se io stesso confesso di aver attraversato Napoli come un insensato.

« Disingànnati, amico mio; quella febbre, quello stordimento, quel delirio, furono una rivelazione per me: ho compreso il *Caos* e ho scritto la sinfonia della mia *Creazione* ».

In un'altra sua bizzarrissima lettera, datata da Roma scriveva:

« . . . La *cabaletta ? !* — ma è l'abbominazione della desolazione !...

« La *cabaletta*, in arte, è la convenzione, il nonsenso, l'assurdo; la *cabaletta* sta alla musica come il sonetto acrostico alla poesia; la *cabaletta* è la negazione del dramma musicale; è la passione fatta fioritura, gorgheggio, trillo, volatina; è il *vos plaudite* dell'antica commedia; è il piattello portato in giro per raccattare gli spiccioli della *buona grazia* dopo il capitombolo del saltimbanco; è una transazione codarda de'principii eterni dell'arte; è la situazione sagrificata alla cadenza, i caratteri al ritmo, l'alta ed efficace moralità del dramma alle esigenze eunuche dell'orecchio... Beethoven, divino Beethoven, hai tu mai compreso la *cabaletta ?*

« Il dramma musicale è da farsi; sino ad oggi non vi ebbero che tentativi, più o meno applauditi, ma tentativi. Un coro, una cavatina, un duetto, poi una romanza, poi un terzetto, poi una grand'aria con cori e l'inevitabile *cabaletta*, poi un pezzo d'insieme — lo si chiama dramma codesto ?... Ah i Filistei !

« Quando la notte è nera, e il vento ulula fra le imposte, e il baleno guizza fra i nuvoloni che si ac-

cavallano; quando il mare mugghia in lontananza, e la pioggia scroscia rimbalzando a sprazzi sul lastrico della via, e il tuono sveglia l' addormentato eco dei monti come l' *all'erta* di invisibili sentinelle veglianti nell'infinito — chi ha teso l'orecchio, chi ha raccolto que'suoni, chi ha raccozzato le sillabe sparse della gran parola — il *verbo* dell'arte — e dalla parola ha indovinato l'enigma? — Nessuno!

« Sdrajato con l'indolenza di chi si annoia davanti alla fiamma scoppiettante del vostro camminetto, avete mai sospettato che in quello scoppiettio vi era tutto un linguaggio, e che la fiamma raccontava a voi che non la comprendevate i suoi amori leggendari con la salamandra? — Chi di noi ha imprigionato fra le cinque righe, sulle quali scarabocchiamo le nostre romanze da menestrello e i nostri madrigali anodini, il guizzo del lampo e il solco luminoso della stella cadente, il tempo, lo spazio, l'eternità, l'infinito? — Chi ha trovato allo scoppiettio della fiamma, all' ululato del vento, allo scroscio del tuono o al rovinìo della valanga, un suono, una nota corrispondente? — Nessuno.

« E il mondo morale ebbe forse interpreti più coscienziosi? Otello co'suoi trasporti di gelosia selvaggia, co'suoi balzi di tigre e le sue carezze feline, non è anzitutto e sopratutto un *tenore serio?* — e dell'astuzia infernale di Jago non si è fatto un *baritono?* Uomini vissuti come leoni, non li abbiamo visti morire gorgheggiando come capineri? »

Questo è l' estratto di una lettera di Cornelius ad un noto impresario italiano, il quale con la migliore volontà del mondo di esporre alla luce della ribalta la bionda e arruffata criniera del vecchio musicista di Monaco, disdisse sgomentato la sua mezza promessa, allorchè seppe che, nella *Creazione del*

Mondo, la Luna entrava in scena senza una romanza, la grand'aria del Sole non aveva *cabaletta*, e la parte del *Padre Eterno* era scritta in chiave di mastodonte — una chiave che, a quanto credo, dopo il diluvio non si è più ritrovata.

Nè la lettera termina al punto in cui mi sono arrestato. Seguono altre due paginette di un carattere minutissimo, convulso, asmatico, tormentato, nel quale vedreste come fotografata tutta la scapigliatura fisica e morale del Maestro tedesco. È una violenta requisitoria fiscale contro la *cabaletta*, fatta capro emissario delle aberrazioni attribuite a una scuola che si rinnega, a un concetto che si fraintende, a un sistema che si vuol demolire: l'infelice è trascinata davanti al tribunale supremo della Filosofia dell' Arte, rea di aver pervertito il sentimento estetico delle masse, vellicandone, con lenocinii da serraglio, l'orecchio.

Nel dramma musicale, quale da noi si conosce, da Gluck a Verdi, dall'*Orfeo* al *Ballo in Maschera*, tutto è da disfare e rifare. La rivoluzione incomincerà nell'orchestra e finirà sul palco scenico. Non si comprende una tempesta con ridicola pretensione imitata dal vero grattando il budello teso de'contrabassi, soffiando da un cannello di latta un po' di pece greca sulla fiamma d'una candela di sego, strascinando sulle tavole del palco scenico la ruota a denti di un'indecente carriuola.

« O Beethoven! divino Beethoven! — esclamava conchiudendo Maestro Cornelius — vi ha una ricetta per l'uragano!... ».

Il che basti a provare quanta lava vulcanica riboll isse sotto l'ingannevole trasparenza di due occhioni azzurri da sognatore.

***

Maestro Cornelius é morto più di stento che di vecchiaia. Preghiamo pace a quello povera anima tormentata.

Che avvenne della sua *Creazione del Mondo ?*

Questa domanda la rivolgo agli eredi, se la miseria ne ha.

Solo un'avvertenza.

Maestro Cornelius non è un mito, nè un simbolo; nel vecchio Maestro di Monaco si è incarnata per vent'anni — dai quaranta ai sessanta — una di quelle grandi e incomprese illusioni che sono all'anima quello ch'è il cilicio alle carni, una irrequietudine, una febbre, uno spasimo. Queste grandi illusioni sono anche sventure, si può comprenderle senza che pèrciò sia mestieri risalire da esse a principii generali e dedurne applicazioni assurde. Anche l'Arte ha il suo camposanto ed io mi inchino riverente davanti ad una delle sue mille croci.

Gli artisti veri mi avranno compreso. Maestro Cornelius non è la parodia di una scuola — è un episodio nella storia di un uomo.

FINE.

ELENCO DEI SOTTOSCRITTORI

S. E. Guido Baccelli Ministro della P. I.
S. E. Pietro Lacava Ministro dei LL. PP.
S. E. Ferdinando Martini *Governatore dell'Eritrea.*

(e, per ordine alfabetico,)

Abatino, Ing. Giuseppe.
Alhaique, Siga Virginia.
Angeloni, Barone Girolamo.
Angeloni, Cav. Emilio.
Angiulli, Avv. Raffaele.
Ariondi, Luigi.
Associazione della Stampa Periodica Italiana, sede Roma.
Balzo (del) Onor. Carlo, dep. al Parlamento.
Balzo (del), Duca Ernesto.
Balzo (del), Duchessa Dorothy.
Bellezza, Cav. Giovanni.
Berardinis (de), Cav. Nicola.
Biamonte, prof. Raffaele.
Biondi, prof. dott. Adolfo.
Blasi (di), Giovanni.
Boito, Comm. Arrigo.
Boito, comm. Camillo.
Bontempi, ing. Augusto.
Bosco, Signorina Angelina.
Bossi, cav. Enrico.
Bousquet, Tenente Temistocle.
Boutet, cav. Eduardo.

Bracco, Roberto.
Buonomo, Luigi.
Buonsollazzi, cav. Mario.
Calcagno, senatore Giuseppe.
Calenda, senatore Vincenzo.
Calenda, avv. Lucio.
Capece-Galeota, Carlo, duca della Regina.
Caldarazzo, Giorgio.
Canale, Eduardo.
Caracciolo di Picerno, Conte Francesco.
Carelli, prof. Beniamino.
Caro, cav. Prof. Orazio.
Casavola, Eduardo.
Castellano, colonnello Federico.
Castellano-Dusmet, Sig.a Jenny.
Celentano Federico, giudice istruttore.
Circolo Artistico.
Circolo Forense, partenopeo.
Chiappelli, comm. prof. Alessandro.
Chiaradia, comm. Eugenio.
Clausetti, cav. Carlo.
Compagna, Cav. Alfonso.
Corsi, Baronessa Cecilia.
Cozzolino, prof. dott. Vincenzo.
Criscuolo, Roberto.
Custorone. Luigi.
Daspuro, Nicola.
De Domenico, cav. Eduardo.
De Cros, colonnello cav. Oscar.
Döhrn, prof. A., direttore dell'*Acquario*.
Dworzak, prof. Eusebio.
Dworzak, Signorina.
Emanuel, comm. Giovanni.
Emilio (d'), cav. Luigi.
Errera, sig.a Elisa.
Esposto-Lau, Giorgio.
Fano, cav. Alessandro.
Felice, Avv. Carlo.

Ferraro, ing cav. Ernesto.
Filippis (de), cav. Carlo.
Fiordelisi, barone Alfonso.
Fontana, Pasquale.
Fornari, Abbate Vito.
Fornari, ing. Vittore.
Fortunato, onor. Giustino dep. al Parlamento.
Freda, Ambrogio.
Fusella, Gaetano.
Gaetani di Laurenzana, conte Roberto.
Gaetani di Laurenzana, conte Raffaele.
Galatro Colonna, principessa Eva.
Garofalo, Leopoldo.
Giacomo (de), prof. Annibale.
Giacomo (di), Salvatore
Giannone, Carlo.
Gillette, Mrs. R. W.
S. E. Gianturco, on. Emanuele.
Giobbe, Mario.
Giordano, cav. Giovanni.
Giudice (del) Savarese, baronessa Cecchina.
Guerin, cav. dott. Vincenzo.
Gulli, colonnello Vincenzo.
Jannuzzi, comm. Stefano.
Jerace, comm. Francesco.
Jessup, Miss Julia Clark.
Juliis (de), Alessandro.
Kaslatter, Adolfo.
Krafft, comm. Vittorio.
Lanza, prof. Carlo.
Lauria, Barone Catello.
Linden, N.
Lojacono, sig.ª V.
Lopez, Sabatino.
Lucchesi-Palli, conte Eduardo dei principi di Campofranco.
Lucia (de), comm. Fernando.
Maglione-Oneto, donna Teresa.
Magno, avv. Saverio.

Malatesta, Luigi.
Manginelli, prof. Domenico.
Manzini, Renato.
Marantonio, cav. Francesco.
Maresca, Federico.
Margotta, comm. avv. Giuseppe.
Marini, Virginia.
Marra (della), sig.ª Nunziatina.
Marrone, Ettore.
Martino (de), Attilio.
Martino (de), Gaspare.
Martorelli, comm. Francesco.
Matteis (de), sig.na Emma.
Melillo, Roberto.
Melisurgo, nobile Elena.
Migliano (principe di).
Mirabelli, prof. Gennaro.
Mocchi, Walter.
Monopoli, Giuseppe.
Montuoro, Adolfo.
Montuoro, Raffaele.
Mormone, Salvatore.
Murolo, Giovanni.
Musella, cav. Pasquale Mario.
Museo di San Martino.
Muzi, avv. Eduardo.
Orsini Lauria, sig.ª Emma.
Pasca, avv. cav. Francesco.
Pagliano, prof. Dottore.
Pagliara, signorina Maria Antonietta.
Pagliara, Rocco.
Palma (de), Giuseppe.
Pane, dottor Luigi.
Pasca, G. B.
Pasetti, cav. avv. Angelo.
Perrone, avv. Filippo.
Persico, Leopoldo.
Piscicelli, conte Alberto.

Platania, comm. Pietro.
Polidoro, prof. Federigo.
Premoli, ing. Enrico.
Procida, Saverio.
Pucci, Carlo.
Quaranta di San Severino, barone Bernardo.
Randegger, cav. Eduardo.
Randegger, Giuseppe Aldo.
Ricciardi, Michele.
Ripandelli, prof. Agostino.
Ristori, Adelaide Marchesa Capranica del Grillo.
Roccamandolfi, Duca di.
Rolfe, E. Neville, Console britannico.
Rossi, Giuseppe Mario.
Rubinacci, avv. Alberto.
Rubino, avv. Michele.
Russo, avv. Alfredo Vittorio.
Russo, Ferdinando.
Salazar, cav. Lorenzo.
Salvini, Tommaso.
Sannia, Alberto.
Scalinger, G. M.
Scarano, M.° Oronzio Mario.
Scarfoglio, Eduardo.
Schilizzi, cav. Matteo.
Scota, capitano Umberto.
Scoto, Tenente Agato.
Seano, ing. Dionigi.
Serao, Matilde.
Simone (de), sig.a Francesca.
Simonetti, prof. cav. Francesco.
Spinelli, prof. Pier-Guisc.
Soria, Gastone,
Strongoli, Principessa di.
Susanna, Nicola de' marchesi di S. Eligio.
Tarsia in Curia, avv. Amedeo.
Terranova, Francesco.
Torelli, Achille.

Torelli-Violler, comm. Eugenio.
Treves, comm. Emilio.
Turco, Peppino.
Turco, cav. Luigi.
Vairo, prof. dott. Giuseppe.
Vastarini Cresi, comm. Alfonso.
Verdinois, Federigo.
Villari, Luigi Antonio.
Vincentiis (de), sig.na Eva.
Vittori-Buonsollazzi, sig.a Bice.
Vivanet, prof. Filippo.
Vivo (de), M.° Vincenzo.
Vroomau, M.rs F. B.
Wancolle, Giuseppe.
Williamson, Giuseppe.
Wolff, Pietro.
Zampari, ing. Giulio.
Zampini Salazar, sig.a Fanny.
Zampini, sig.na Dora.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00966 1303